

КУЛТУРА

2019

Култура

КУЛТУРА

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И СОЦИОЛОГИЈУ
КУЛТУРЕ И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

КУЛТУРЕ ОТПОРА

Приредила
др Ана Дошен

КУЛТУРА И НОВАЦ

Приредила
др Владислава Гордић Петковић

АЛЕКСАНДРА ПЕРИШИЋ
АДРИАНА ЗАХАРИЈЕВИЋ
ТАТЈАНА РОСИЋ
АНА ДОШЕН
АНА СТЕВАНОВИЋ
МАРКО ПИШЕВ
ЂОРЂЕ ЂЕКИЋ
МАРКО ШАПТОВИЋ
ЈЕЛЕНА СТАНУЛОВИЋ
МОЊА ЈОВИЋ
ДЕЈАНА ПРЊАТ
ВЕСНА ДИНИЋ МИЉКОВИЋ
АЛЕКСАНДРА БРАКУС
НЕНАД РИЗВАНОВИЋ
ГОРАН ГАВРИЋ
ДИЈАНА МЕТЛИЋ
ИРЕНА РИСТИЋ
ЛУКА МАРКОВИЋ
НЕНАД ПЕРИЋ
СРЂАН СИМИЋ
БРАНИМИР СТОЈКОВИЋ
ВЛАДИМИР КОЛАРИЋ

163

2019

КУЛТУРЕ ОТПОРА
КУЛТУРА И НОВАЦ



163

ISSN 0023-5164
УДК 316.7

На корици:
Снежана Јовчић Олђа, *Рибе 1*,
пречник 57 цм, 1993.

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 Слободан Мрђа и др Владимир Коларић

Извршни уредник: Пеђа Пивљанин

Ликовна уредница: мр Драгана Мартиновић

Главна уредница: др Владислава Гордић Петковић

Лепотом часописа бавио се: Божидар Боле Милорадовић

Лектура и коректура: Агенција МФ

Превод на енглески и лектура превода: Татјана Медић

Припрема за штампу и коректура: Пеђа Пивљанин

Илустрације: мозаици уметнице
Снежане Јовчић Олђе

Издавач: Завод за проучавање културног развитка

Одговорни уредник: др Вук Вукићевић

Редакција часописа *Култура*, Београд, Риге од Фере 4,
тел. 011 2187 637, Е-mail: kultura@zaprokul.org.rs
Web site: casopiskultura.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: у лето 2019. године

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

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

САДРЖАЈ

КУЛТУРЕ ОТПОРА Приредила др Ана Дошен

Ана Дошен
УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА
9

Александра Перишић
ТИ НИСИ САМО ДУГ
11

Адриана Захаријевић
СПАЉИВАЊЕ У 21. ВЕКУ
28

Татјана Росић
БУНТ У УЛИЦИ ГАВРИЛА ПРИНЦИПА У БЕОГРАДУ
46

Ана Дошен
СУБВЕРЗИВНЕ ОДЛИКЕ МАНГА КУЛТУРЕ У КОНТЕКСТУ
ПОПКУЛТУРНОГ ГЛОБАЛНОГ СЕЛА
64

Ана Стевановић
ЖАНРОВСКА СУБВЕРЗИВНОСТ
АВАНГАРДНЕ ПОЕЗИЈЕ
79

Марко Пишев
ОНИРИЧНО ПОДРИВАЊЕ СТВАРНОСТИ
97

КУЛТУРА И НОВАЦ Приредила др Владислава Гордић Петковић

Владислава Гордић Петковић
УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА
119

Ђорђе Ђекић и Марко Шаптовић
КРАЂЕВИ ВЛАДИСЛАВ И РАДОСЛАВ КАО КТИТОРИ –
СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ
122

Јелена Стануловић
ПУТЕВИ ТЕХНОЛОГИЈА
137

Моња Јовић
МОТИВИ ТЕЈЛОРИЗАЦИЈЕ НА ФИЛМУ
МЕТРОПОЛИС ФРИЦА ЛАНГА
151

Дејана Прњат
УМЕТНОСТ И НОВАЦ
166

САДРЖАЈ

Весна Динић Миљковић
ГРАФИТИ КАО ИЗРАЗ БУНТА
176

Александра Бракус
МЕНАЏМЕНТ ДОГАЂАЈА У ПОЗОРИШНОЈ УМЕТНОСТИ
193

ИСТРАЖИВАЊА

Ненад Ризвановић
НАЧЕЛА ОБЛИКОВАЊА НАКЛАДНИЧКОГ НИЗА
211

Горан Гаерић
МОГУЋНОСТИ ЗА РАЗВОЈ ВИЗУЕЛНЕ ЕКОНОМИЈЕ
КАО НАУЧНЕ ДИСЦИПЛИНЕ
223

Дијана Метлић
ОЛГА КЕШЕЉЕВИЋ БАРБЕЗА
243

Ирена Ристић
ОТЕТЕ РЕЧИ
262

Лука Марковић и Ненад Перић
ОТПОР И ПРИСТАЈАЊЕ У
МУЗИЦИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ
280

ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

Срђан Симић
О ИСЛАМУ
295

IN MEMORIAM

Бранимир Стојковић
УСПОМЕНА НА РАДОСЛАВА ЂОКИЋА (1934–2019)
303

Владимир Коларић
СЕЋАЊЕ НА ПЕТРИТА ИМАМИЈА (1945–2019)
306

УПУТСТВО
309

CONTENTS
313

КУЛТУРЕ ОТПОРА

Приредила
др Ана Дошен



Снежана Јовчић Олја, *Спутани*, пречник 62 цм, 1993.

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

КУЛТУРЕ ОТПОРА – ГЛОБАЛНЕ СУБВЕРЗИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ

Култура отпора је глобални феномен који указује на различите субверзивне друштвене и културне праксе. Бројни облици активизма, усмерени против доминантних култура и идеологија, креирају нове, „слободне” просторе деловања, бивствовања и тумачења света. Истовремено, оправдано је и становиште да је култура отпора фундаментално непостојећа и да је само пуки вид самообмане, јер снажни хегемони системи гуше, трансформишу и присвајају сваки облик побуне. Овај темат отвара питања како у друштвима контроле разумемо артикулацију отпора у свакодневnoj пракси, као и у доменима књижевности и популарне културе. Радови пред вама откривају потенцијале, изазове и ефекте пружања отпора у оквиру локалних и глобалних заједница.

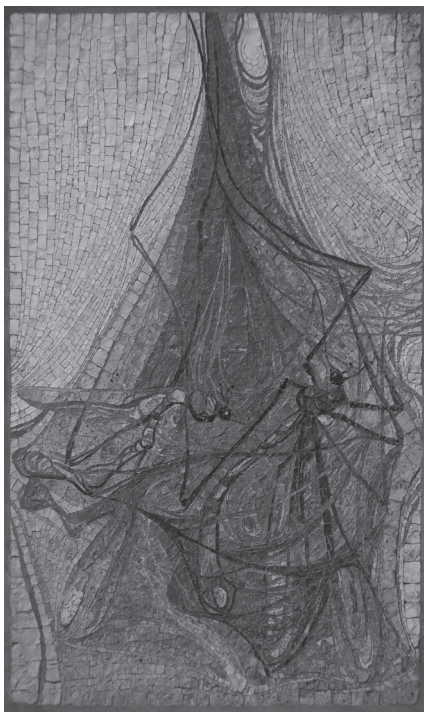
Почевши од сагледавања грађанских покрета који не само да дестабилизују утемељене хијерархизације, већ и отварају могућности померања граница замисливог бунта у друштвено-политичкој и економској стварности, кључне преокупације ових текстова заснивају се и на преиспитивању тематско-мотивских и формалних инстанци текстуалних и визуелних садржаја.

Култура отпора, како се из овог темата може закључити, јесте до те мере дивергентна да се апел упућен анестезираном појединцу да се присети и инстинктивно препусти бунту како би потврдио да је део света (за чије се устројство брине), може оправдано наћи тик уз крајње нихилистички став да је ослобађање од погубне стварности суштински неоствариво, ма како евидентна била промена друштвеног система.

Имануел Кант 1783. године, нуди одговор на питање шта је просвећеност, изједначавајући је са изласком из „малолетности за коју је [човек] сам крив”. Поменуто незрелост подразумева лењост, кукавичлук и недостатак решености да се индивидуа користи сопственим разумом. Наводећи примере

повика официра, пореског службеника и свештеника да се не резонује, већ егзерцира, плаћа и верује, Кант упозорава да удобност позиције којом се појединац препушта другој – душебрижнику и/или вођи, уништава слободу *јавне употребе ума*. Па ипак, алудирајући на пруског краља Фридриха II Великог, Кант издваја јединог господара на свету који каже „*резонујте* колико год хоћете и о чему год хоћете, али будите послушни!”.

Плурализам алтернативних облика бунтовништва и револута, постаје видљивији у глобално и технолошки умреженом свету. У исти мах, чини се да су основане критике да је у извесној мери реч само о декларативном виду побуне, односно о медијској производњи и конзумеризму културе отпора чиме се скрива есенцијална субверзивност и борба за слободу. Управо ову тему треба читати у кључу да је резонување о чему год желимо ништавно, уколико упорно манифестујемо слепу послушност било у теоријским или оквирима реалног живота.



Снежана Јовчић Олја, *Црвени*, 60 x 92 цм, 2016.

University of Miami, USA

DOI 10.5937/kultura1963011P
UDK 316.482.3:338.124.4(73)"2012/..."
330.831.8:316.423(73)"2012/..."

originalan nučni rad

YOU ARE NOT A LOAN

CULTURE, DEBT, AND RESISTANCE IN THE UNITED STATES

Abstract: *“Debt binds the 99%” is one the many slogans created by Strike Debt, a grassroots movement of debt resisters that began in 2012 in New York City. In this article, I analyze Strike Debt’s attempt to organize debtors and build conditions for a debt strike. I use the specific example of Strike Debt to reflect of the possibilities and challenges of resistance in the age of neoliberalism. I argue that debt activists were successful in shifting the public conversation from debt as a personal failure to debt as a structural condition, thus laying the groundwork for the emergence of a collective indebted subject. I also underline the importance of utopian demands in the debt movement, and in any attempt to resist neoliberalism.*

Key words: *Debt, resistance, social movement, neoliberalism*

“You are not a loan” is a slogan created by Strike Debt, a grassroots movement of debt resisters fighting against indebtedness and economic inequality that started in New York City, in 2012. The slogan rests on a play of words, the fact that “alone” and “a loan” are pronounced in the same way, thus underlining both the fact that people’s worth cannot be reduced to their (in)ability to repay their debts, and that indebtedness is a structural condition.

In this article, I would like to offer a brief history of Strike Debt, as an example of efforts that since 2012 went into building a particular culture of resistance, centered on the question of debt. This piece thus might feel less like an academic article, and more like a mini-historiography, an attempt to recount efforts that went into debt organizing since the advent of Occupy Wall Street. I am writing as someone who has been interested in theorizing debt as a tool of both neoliberal governance and possible resistance, but also as an active participant in the movement from its inception to its current iteration as The Debt

Collective. I will try to underline the ideological underpinnings of the group, some organizing strategies and critiques of the group, but also the central role that art played in this attempt to build a community of debtors. Debt activists in the United States, I contend, have been successful in shifting the existing discourse from debt as individual failure and responsibility, often accompanied by feelings of shame and guilt, to debt as a structural condition and as a tool of governance inherent to neoliberalism.¹ Moreover, social movements like Strike Debt, push the boundaries of our political imagination as they envision social alternatives. They also invite us to redefine notions of success and failure in the context of social change.

Debt Is the Tie That Binds the 99%

To tell the story of Strike Debt, one must begin with Occupy Wall Street (OWS), a social movement that began on September 17, 2011 in New York City, with the occupation of Zuccotti Park in Manhattan's Financial District. Occupiers responded to a call from *Adbusters*, a Canadian anti-consumerist and pro-environmental magazine, to protest social inequality, corporate greed, and the influence of Wall Street over the US government.² The movement was born in the aftermath of both the 2008 financial crisis and the Arab Spring, and was deeply inspired by the popular uprisings in Tunisia and Egypt. It operated through general assemblies and working groups, emphasizing the importance of direct democracy through its consensus-based approach. The OWS slogans "We are the 99%" and "All our grievances are connected," referred to rising social inequality in the United States and the fact that the corporate 1%ers were increasingly controlling not only the economy but also public policy. A protest that started in NYC eventually spread to another 100 cities in the US and 1,500 globally. While protesters were forced out of Zuccotti Park on November 15, 2011, they continued to meet, organize direct actions and build campaigns focused on banks, healthcare, education, and immigration, among others.

1 I should specify that when I speak of neoliberalism, I rely on Wendy Brown, who defines it as "an order of normative reason that, when it becomes ascendant, takes shape as a governing rationality extending a specific formulation of economic values, practices, and metrics to every dimension of human life." Brown, W. (2015) *Undoing the demos: Neoliberalism's stealth revolution*, New York, NY: Zone Books, p. 30.

2 See: Komlik, O. The Original Email that Started Occupy Wall Street. *Economic Sociology and Political Economy*. 27 December 2014, 13 May, 2019. <https://economicsociology.org/2014/12/27/the-original-email-that-started-occupy-wall-street/>

Strike Debt emerged as an offshoot of Occupy Wall Street in the summer of 2012, building on the work that already took place in the different OWS working groups. To name just a few debt-related initiatives within the movement, the Occupy Homes campaign focused on foreclosures and people's inability to pay their mortgages, while the Occupy Student Debt campaign organized the "1 T day" to draw attention to the fact that student debt had just hit \$1 trillion. While these initial campaigns focused on specific types of debt, Strike Debt strived to underline the interconnectedness of different forms of debt. The premise of the group was that in the age of neoliberalism, debt is "the tie that binds the 99%." In fact, since the 1970's, due to stagnant wages and rising costs of living, most Americans had turned to debt to complement their incomes and afford basic necessities: food, healthcare, and education. The group compiled revealing statistics that it published in the *Debt Resisters' Operations Manual* (DROM), a collectively written booklet that was used in public education initiatives. In 2012, 76% of American households were in some form of debt and 62% of all personal bankruptcies were linked to medical bills. In regards to student debt, the statistics were equally dire: 58% of Americans with a college degree over 25 had some student loan debt, amounting to about 37 million Americans. Whereas two thirds of the class of 2010 borrowed an average of about \$25,000 dollars, only about 50% of them had a job, and about 75% of them returned to live home after college. Numbers also pointed to great racial disparity: whereas 1 in 4 white students owed less than 13K, 1 in 3 black students owed more than 38K.³

Debt was thus no longer a mere subset of the economy or one of its particular branches, it was the principal motor of Wall Street's power. Sociologist and activist Andrew Ross explains that a credit owning class, or a "creditocracy" as he calls it, "emerges when the cost of each of these goods, no matter how staple, has to be debt financed, and when indebtedness becomes the precondition not just for material improvements in the quality of life, but for the basic requirements of life."⁴ Debt had become the precondition of survival, and only collective debt resistance could change this, Strike Debt maintained.

From Debt Strike to Strike Debt

As the group formed, the question of the name surfaced. The initial proposal was Debt Strike, given the group's belief that the

3 See: Strike Debt (Movement) (2014) *The debt resisters' operations manual*, Oakland, CA: PM Press.

4 Ross, A. (2013) *Creditocracy: And the case for debt refusal*, New York: OR Books, p. 11.

best way to destroy the debt economy is to strike, to collectively refuse to pay existing debts. In this way, the group wanted to suggest that the labor strikes of the 70's and 80's could, in the 21st century, take the form of debt strikes. If labor strikes had the potential and power to put manufacturing to a halt, debt strikes could have the same effect on the financial industry. Debtors could thus become the 21st century collective subject that would affect change. Yet the group quickly realized that the conditions for a debt strike were not yet present, and that it needed to find other ways of striking debt before being able to organize a full-on debt strike. Transforming “strike” from a noun into a verb, Strike Debt was adopted as the final name. The name gestured towards attempts to erase, delete, and destroy debt. The group also played with the image of striking a match, both in the sense of lightning debt statements on fire (recalling the draft-card burnings of the 1960s to protest the war in Vietnam) but also in the sense of sparking a movement.

The symbol of the group became a red square, already used in the Quebec student strikes of 2005 and 2012, which started in response to the provincial government's announcement of tuition hikes. During strikes that lasted several months, the Quebec students wore red felt squares as a symbol of debt, to indicate that these government reforms would place an entire generation “carrément dans le rouge,” or squarely in the red.⁵ Yet, the square also became a symbol of empowerment, rallying an entire generation as it tried to reclaim its future. Strike Debt adopted the red square as the general symbol of debt resistance in 2012. Art historian and organizer Yates McKee explains how as a symbol and an aesthetic object, the red square was meant to mediate between the abstractness and intangibility of the financial market and the very real and material consequences suffered by the debtors: “In aesthetic terms, the red squares brought together several formal antinomies- universality and singularity, abstraction and embodiment, visuality and tactility. On the one hand, the red square evoked the legacy of monochromatic abstraction and geometric equivalence explored by Soviet avant-gardes artists like El Lissitzky, for who the red square was intended as dynamic cipher for the communist People-in-formation during the crisis of the Russian civil war. On the other, the pliable material of the felt – redolent of bodily warmth and insulation- and the hand-made, irregular quality of the squares gave them an intimate singularity and horizontal

5 See, Gill, L. (2012) *La grève étudiante au Québec: Un printemps érable de carrés rouges*, Chicoutimi: J.-M. Tremblay.

accessibility.”⁶ Combining the imagery of the Quebec Student movement with its own, the group placed in the middle of the red square the word “debt,” but only after striking through it. As McKee writes: “This strike-through transformed a quotidian word into a defamiliarized image, recalling Jacques Derrida’s principle of putting philosophical terms ‘under erasure.’”⁷ Through the reference to the Quebec student protests, the group positioned debt as a global problem, and presented itself as part of a transnational dialogue and a transnational debt resistance movement.

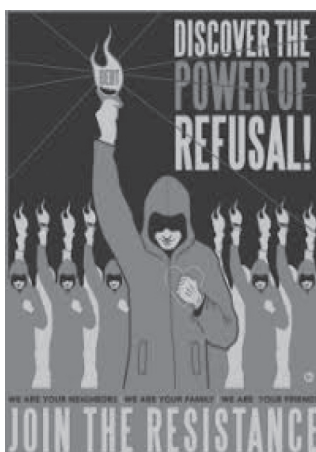


1. Picture

One of the first public images associated with Strike Debt was published in the third issue of *Tidal*, a journal linked to Occupy, whose goal was to connect theory and action. The poster at the back cover of the issue featured an army of debt resisters, their fists over their hearts, designed by Oakland artist R. Black. Their faces partially covered by the red hoodies they are wearing, they symbolize the anonymous debtors who exist everywhere, though they have not yet revealed themselves. As they encounter one another and collectively transform their “I can’t pay” into “I won’t pay,” the anonymous debtors emerge from the shadows to form an organized resistance army. Their other hand raised in the air, these anonymous resisters are holding flaming debt statements in the form of torches, symbols of knowledge and regenerative energy. The realization that they are all indebted together is thus the spark, the knowledge necessary to ignite a movement of resisters that ultimately will lead to debt disappearing in flames. The accompanying text, “Discover the Power of Refusal,” transforms refusal from a passive stance into an active, collective, gesture. An invitation to “join the resistance” further accompanies the image, suggesting, once again, that debtors are everywhere, and that they are in the process of finding one another.

6 McKee, Y. (2016) *Strike art: Contemporary art and the post-Occupy condition*, London: Verso, p. 159.

7 Ibid, p. 161.



2. Picture

To further develop relations between debtors, was the objective of the first series of events organized by Strike Debt, which took the form of debt assemblies where people gathered to tell their debt stories. Encouraging debtors to talk openly about their debt was a challenge, one that can be explained through the US debt ideology. In the United States, debt is explained as a personal failure, a result of living beyond one's means. As such, it is accompanied by feelings of shame and guilt, making debtors highly reluctant to share their stories. Sociologist and philosopher Maurizio Lazzarato explains that debt is tied to a specific kind of morality: "the creditor-debtor relationship is inextricably an economy and an 'ethics,' since it presupposes, in order for the debtor to stand as 'self'-guarantor, an ethico-political process of constructing a subjectivity endowed with a memory, a conscience, and a morality that forces him to be both accountable and guilty."⁸ In fact, before Lazzarato, Friedrich Nietzsche had already explored the fact that the concept of "Schuld" (guilt), a concept central to morality, is derived from the very concrete notion of "Schulden" (debts).⁹ For the debt economy to work, the debtor must feel a moral obligation to repay the debt, the self-worth of debtors becoming thus increasingly intertwined with their ability to uphold their end of the contract. An economic transaction (one that generates a lot of profit for the creditor) thus becomes the measure of a good life; one's integrity and accountability.

In addition to being highly profitable, the debt economy is also a means for the ruling class to control the uncontrollable: future

8 Lazzarato, M. (2012) *The making of the indebted man: An essay on the neoliberal condition*, Los Angeles, Calif: Semiotext(e), p. 49.

9 See Nietzsche, F. (1989) *On the genealogy of morals*, New York: Vintage Books.

time. In fact, by taking on a loan, the debtor promises that their future will be marked by the regularity of debt repayments; they guarantee that their future self will be making life choices that will enable the debt repayments to continue. As Lazzarato writes: “Granting credit requires one to estimate that which is inestimable—future behavior and events—and to expose oneself to the uncertainty of time.”¹⁰ By holding the debtor accountable, the creditor makes sure that the future will be akin to the present. Education philosopher and organizer Jason Wozniak explains that “debt prefigures the daily arrangements of movements in time. Linear rhythms that aim in the direction of compliance with the programs of debt service become the norm. Secondly, indebted life demands a prioritization of the production of exchange-value over use-value rhythms. Repetitive mechanical activities committed to processes of accumulation come to govern everyday activity.”¹¹

Shame and guilt prevent debtors from telling their stories, thus relegating indebtedness to the private sphere and isolating debtors from one another. The debt economy relies on this isolation, on the perception of debt as an individual problem and not a collective condition. The objective of the debt assemblies was precisely to counter these discourses of shame and guilt. As people told their stories, they began to participate in the building of a collective subject, one that has been structurally indebted. Strike Debt firmly believed that a collective indebted subject would hold a lot of power, which it tried to convey by yet another slogan: “if you owe the bank \$50, the bank owns you; if you owe the bank 50 million \$, you own the bank.” In other words, whereas our individual debt limits what we can think, imagine and achieve, our collective debt could set us free. It should be noted that shame and guilt are not the only mechanisms for ensuring that debts be repaid. Literary and cultural critic Annie McClanahan thus explains that the state has created coercive apparatuses, including “imprisonment and other forms of impersonal structural violence that operate on the debtor’s body more than on her conscience.”¹² In fact, in many parts of the USA debtor’s prisons still exist. Furthermore, every citizen in the USA is assigned a credit score, a number estimating one’s likelihood to repay their debts. A bad credit score can be used to deny housing and has recently even been used when

10 Lazzarato, p. 45.

11 Wozniak, J. T. (2017) Towards a rhythmanalysis of debt dressage: Education as rhythmic resistance in everyday indebted life, *Policy Futures in Education*, 15(4), pp. 495–508.

12 McClanahan, A. (2016) *Dead pledges: Debt, crisis, and twenty-first-century culture*, Stanford University Press, p. 80.

considering job applications.¹³ The assemblies were the first step in the process of building a collective indebted subject, but more concrete actions needed to be taken. The next big project by Strike Debt was the Rolling Jubilee, a grassroots campaign aimed at buying and abolishing personal debt.

Reimagining the Jubilee

In the United States, after default, debt is sold on the secondary market for pennies on the dollar. Debt buyers then attempt to collect the full amount from the debtors. To give some context, at the time the project started, in 2012, 5.9 million borrowers were more than 12 months behind on their repayments, a number that had increased by 33% over the past 5 years, representing 1 in 6 borrowers. In its 2009 report on debt collectors and debt buyers, the Federal Trade Commission concluded that while “debt buying can reduce the losses that creditors incur in providing credit, thereby allowing creditors to provide more credit at lower prices,” it may also “raise significant consumer protection concerns.” The Commission further noted that the largest debt buyers have been, on average, paying 4 cents for every dollar worth of debt.¹⁴

For many years activists circulated the idea of joining the debt market, in order to buy debt for pennies on the dollar, but instead of collecting on it, to simply abolish it. The result of these discussions was the Rolling Jubilee, envisioned as “a bailout of the people for the people.” Given that after the 2008 subprime mortgage crisis, the American government decided to bail out the banks and not the homeowners, the Rolling Jubilee was imagined as a counterpart to this bailout, where people would donate whatever they could, so that other people’s debt could be abolished. Since debts are bundled on the secondary market, debt can only be purchased anonymously; in other words, one cannot purchase the debt of a specific individual, and one does not know whose debt they bought before purchasing the portfolio. But this didn’t matter, the argument was precisely that no one should have to go into debt for basic necessities. The objective of the Rolling Jubilee was to “liberate debtors at random through a campaign of mutual support, good will, and collective refusal.”¹⁵

13 See the chapter on credit scores in the *The Debt Resisters’ Operations Manual*.

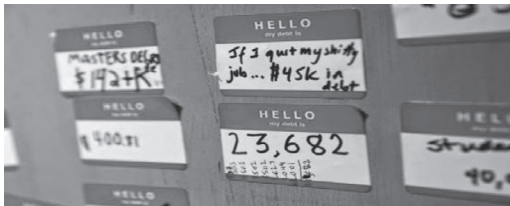
14 The Federal Trade Commission report cited in Bringardner, J. “A Robin Hood for the Debt Crisis?” *The New Yorker*; 26 November 2013, 13 May, 2019, <https://www.newyorker.com/business/currency/a-robin-hood-for-the-debt-crisis>

15 See: The Rolling Jubilee website at: <https://rollingjubilee.org/>

ALEKSANDRA PERIŠIĆ

The name, the Jubilee, drew on a biblical reference. In the Old Testament, during the year of the Jubilee, which occurred every 50 years, slaves were freed, lands restored, and debts forgiven. Anthropologist and anarchist David Graeber, in his book *Debt: The First 5000 Years*, argues that we are long overdue for a jubilee, which “would be salutary not just because it would relieve so much genuine human suffering, but also because it would be our way of reminding ourselves that money is not ineffable, that paying one’s debts is not the essence of morality, that all these things are human arrangements and that if democracy is to mean anything, it is the ability to arrange things in a different way.”¹⁶ The Jubilee has historically served, and should continue to serve, as a public recognition that some debts will simply never be repaid. Strike Debt’s Jubilee was envisioned as rolling, because people whose debts had been canceled would in turn be encouraged to donate to the fund, enabling this mutual aid experiment, where debtors bail out other debtors, to continue long-term. This Jubilee would not originate from the powers that be, but from the grassroots.

Of course, in order to buy debts, the group needed to raise money. Strike Debt thus organized the People’s Bailout, a telethon that took place on November 15, 2012- the anniversary of Occupy’s eviction from Zuccotti Park- at Le Poisson Rouge in NYC. The event was livestreamed and viewing parties organized across the country. The event was an art installation in itself; it involved the performance of many famous bands, including the Neutral Milk Hotel, Das Racist and TV on the Radio, short lectures and comedy skits. The aim of Strike Debt was to raise 50K \$, in order to purchase 1.5 million \$ of primarily medical debt. The objective for the event was also to expose the predatory lending system and offer mutual support to those suffering within it. At the entrance of the event, each person received a name tag, except that instead of the usual “hello my name is”, the tag said “hello, my debt is _____.” The attendees then filled in the total amount of debt that they owed. The “debt-tags” drew their inspiration from Occupy’s “We are the 99%” Tumblr website, where people had been publicly revealing the total amount of their debt.



3. Picture

16 Graeber, D. (2011) *Debt: The first 5000 years*, New York: Melville Publishing Co, p. 390.

The idea behind this small gesture, was to yet again, shed some of the shame and guilt associated with debt, and demonstrate that debt was a systemic issue that affected most people in the United States, pointing to “the nonindividuality of debt as a shared condition” such that “the differentiating details seem minor relative to the experiences shared in common. Insofar as the condition of being in debt is thus imagined to be structural rather than affective, it appears as a political and historical category akin to class: to the collective experience of a structural condition.”¹⁷ Yet, by encouraging people to use their debt to introduce themselves instead of their names, the activity also underlined how the debt economy affects subjectivity by turning personhood into numbers and quantifying personal worth. As already mentioned, in the United States, a credit score – a number that reflects one’s likelihood of paying debt back – is associated with every person. The credit score is calculated by an algorithm, representing supposedly a neutral, scientific way of calculating one’s ability to keep up their promise. Debt thus, “persistently and simultaneously occupies the logic of quantitative, scientific objectivity and of qualitative, even moral, subjectivity.”¹⁸ In the process of credit score calculation, everyone is equally depersonalized and quantified, eliminating any possibility of favoritism or nepotism. It is thus supposed to be an entirely merit-based system. Yet, this system also transforms the notion of rights, such as the right to housing and education, into a service whose access is determined by a number. The “debt-tags” were thus based on a dialectic between depersonalization and repersonalization, pointing to the depersonalization inherent in the debt economy and aiming at a repersonalization.

While trying to raise \$50,000, the event was envisioned as a statement about the fact that people’s inability to provide for their basic needs is used to generate profit for others. The different mini lectures and performances underlined the predatory nature of the secondary debt market. The end result of the telethon came, however, as a big surprise to everyone. Instead of collecting \$50,000, by the end of the night over \$500,000 had been donated into the Rolling Jubilee fund, ten times what was expected. The Rolling Jubilee had obviously hit a nerve. Interestingly enough, there were very few large donations. Most of the contributions, coming from people from across the United States, were between \$5 and \$20. The Rolling Jubilee team spent weeks after the telethon responding to emails from people who had donated to the fund. Most of them were debtors, and most of them explained that they were broke and unable to pay their

17 McClanahan, pp. 82-83.

18 Ibid, p. 57.

debts. They, however, wanted to donate, whatever they could, so that someone else's debt somewhere, would be erased.

Successes, Failures and Utopian Demands

The Rolling Jubilee garnered a significant amount of media attention, including some important critiques. John Bringander thus wrote that “the way the debt purchases are made – in bulk, without details of the underlying bills – raises another concern. Do the Rolling Jubilee’s beneficiaries even notice that their debt has been extinguished?”¹⁹ Critics also questioned the Rolling Jubilee’s ability to make an actual dent in the debt economy. The amount of debt the group could buy, the argument went, could never come close to the amount of debt owed nationwide. The Rolling Jubilee could thus not be the solution: “It’s wonderful that they’re thinking about how to deal with debt, but I don’t think it’s a substitute for meaningful thought about how to fix the underlying problem,” Mary Spector, a consumer-law specialist at Southern Methodist University, wrote.²⁰ Yet, the Rolling Jubilee never presented itself as a full-fledged solution to the debt crisis. Its objective was to bring attention to the role of debt in shaping our economic and social lives, to predatory lending practices and to also underline the power of collective action. The argument was never that this particular collective action could single-handedly change the economic landscape of the US. The group, however, did believe that a shift from “I can’t pay” to “I won’t pay,” would give debtors significant power over a system that oppresses them.

These critiques of Strike Debt raise questions that are central to the theme of this issue, namely how we define and evaluate cultures of resistance. The question often posed is of course whether and to what extent these initiatives are effective, whether they can lead to structural change or whether they are caught in the same hegemonic systems of domination that they denounce. One of the common critiques, which was also raised in relation to Strike Debt, is that these movements are too utopian, that they are unrealistic in terms of the changes that they propose, and that they should make more “realistic” demands. In the case of Strike Debt, these types of arguments reiterated that it would be impossible to erase everyone’s debt, because this would have devastating effects on the economy and that one should think about more “realistic” solutions. Advocating for a debt-free world was, within this framework, considered a nice idea,

19 Bringardner, J. A Robin Hood for the Debt Crisis? *The New Yorker*, 26 November 2013, 13 May 2019, <https://www.newyorker.com/business/currency/a-robin-hood-for-the-debt-crisis>

20 Spector cited in Bringardner.

but one that was simply too utopian. The debate of “realism” vs. “utopianism” is one that surfaces often in discussions of social movements. Here, I would like to defend the notion of “utopian demands.” The argument that one has to be “realistic” is often used, I contend, as a way to detract movements from the possibility of structural change, pushing people to think about milder and supposedly more feasible reforms. I argue that to be effective, any resistance must operate on both levels: it needs to provide some immediate solutions that can alleviate people’s financial hardships. But it must also strive to build alternative economic and ethical frameworks. In this manner, Strike Debt tried to rethink who owes what to whom. The group thus maintained that while “we owe each other everything, we owe the banks nothing.” Whereas it was clear that the Rolling Jubilee was not going to buy and erase everyone’s debt and that this was not going to happen anytime soon, the utopian dimension of imagining a world without debt was crucial in building a collective indebted subject. The value of a utopian demand is not merely in the possibility of it becoming reality, it is also in extending the limits of our collective imagination, creating a space for alternatives to be envisioned. In this case, the alternative was a world where people did not have to resort to debt to provide for their basic needs; a world build on a culture of mutual aid and support. Kathy Weeks in her book *The Problem with Work*, explains the role of a utopian demand in the following manner:

One of these more fractional forms, the “utopian demand” as I use the phrase is a political demand that takes the form not of a narrowly pragmatic reform but of a more substantial transformation of the present configuration of social relations; it is a demand that raises eyebrows, one for which we would probably not expect immediate success. These are demands that would be difficult though not impossible to realize in the present institutional and ideological context; to be considered feasible, a number of shifts in the terrain of political discourse must be effected. In this sense, a utopian demand prefigures again in fragmentary form a different world, a world in which the program or policy that the demand promotes would be considered as a matter of course both practical and reasonable.²¹

In other words, while the concrete and practical work of finding solutions to immediate problems is crucial, it remains limited if not accompanied by a work of pre-figuration of a world based on

21 Weeks, K. (2011) *Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*, Duke University Press, p. 176.

a different system of values, where the issues at-hand would no longer be present. The critique of utopianism, its unfeasibility or improbability can act as dangerous impediments to social change. Without the work of prefiguration or utopian imagination, social movements and groups risk remaining trapped in a defensive position, one merely trying to stop or mitigate the effects of existing policies.

To return to the example of Strike Debt and the Rolling Jubilee, the project raised \$700,000, which were used to abolish nearly \$32 million worth of debt. The group initially bought several portfolios of medical debt and built a campaign against the rising cost of healthcare in the United States. However, the team really wanted to acquire student debt, given the heated debates about tuition hikes and the organizational potential of student debtors. Student debt was difficult to encounter on the secondary market because it is federally backed; in fact, it is the only type of debt that does not get discharged through bankruptcy. However, after months of searching, the group managed to acquire a portfolio of student debt who had attended Corinthian, a group of for-profit colleges that had attained a bad reputation for its recruitment tactics and worthless degrees. While the Department of Education eventually closed Corinthian in 2015, students were still expected to pay back their loans. In the aftermath of the Corinthian controversy, students began to organize, as they felt defrauded by an institution that provided them with an education that was no longer worth anything, while leaving them drowning in debt. A collaboration between organizers involved in the Rolling Jubilee and the Corinthian students, led to the formation of the Corinthian 15 (soon to become the Corinthian 200), a group of 15 student debtors who led the first student debt strike in the United States. These were mostly working class students, the first generation in their families to go to college, who felt lured by the Corinthian promises of successful careers and encouraged to take large amounts of federal debt to cover their tuition. They, for the first time, refused to pay the debt back. During this time the group had also metamorphosed from Strike Debt to the Debt Collective, becoming a union where debtors can come together and build their collective power. As the group explains: “The Debt Collective leverages collective power by offering debtors a shared platform for direct action.”²² The Debt Collective was able to procure a significant debt relief for many Corinthian students and its members continue to fight against the debt system.

22 See: The Debt Collective website: <https://debtcollective.org/>

I tell this story in part to help us think about how we define cultures of resistance but also reflect on what constitutes their successes and failures. The argument that OWS was a failure has been widespread since the end of the occupation in November 2011. In fact, I hear often from my own students, who are too young to have participated in OWS, that the movement was a letdown and that it did not change anything, confirming further the equally widespread argument that cultures of resistance inevitably get coopted by the hegemonic systems of power that they strive to transform. Whether we agree or not with this argument depends a lot on how we understand the process of social change and how we define the role of social movements. If we think merely in the short-term, expecting a movement to change the overall political, economic and social system in a span of a few years, then yes, Occupy could be deemed a failure. There are, however, alternative ways to think about failure and success. Theorist Marina Sitrin has questioned the equation between success and immediate public policy changes, encouraging us instead to measure success “by the formation and continuation of new social relationships, new subjectivities, and a new-found dignity.”²³ In addition to thinking about success beyond direct gains, I believe we also need to develop a more long-term view of social movements and cultures of resistance. Social movements and cultures of resistance inform one another, creating a long chain of resistances, changes, causes and effects. Movements are a result of a history of social resistance that precedes them and they create the conditions of possibility for future groups and movements. They thus do not operate in isolation, as independent actors. Max Haiven and Alex Khasnabis argue that movements “resonate” as “they connect on the level of shared aspirations, personal relationships, movement myths and legends, organizing strategies, and common horizons.”²⁴ It is, thus, impossible to think about OWS and Strike Debt independently of their continuing resonances.

Recently, an article was published countering the claim that Occupy was a failure; it argued instead that the movement has actually transformed the US left. As the author explains:

Occupy was the birthplace of some left-wing ideas that have gained mainstream traction: Its “99 percent” mantra, which decried the concentration of wealth and power in the hands of a few at the expense of the many, has endured. It animated the

23 Sitrin, M. (2012) *Everyday Revolutions: Horizontalism and Autonomy in Argentina*, London; New York: Zed Books, p. 14.

24 Haiven, M. and Khasnabis, A. (2013) Between success and failure: dwelling with social movements in the hiatus, *Interface: a journal for and about social movements*, 5(2), p. 493.

*rise of Sen. Bernie Sanders (I-VT) and the resurgence of the Democratic Socialists of America, and it is in ways responsible for some of the most prominent ideas in the Democratic Party right now: free college, a \$15 minimum wage, and combating climate change. It was also a training ground for some of the most effective organizers on the left today.*²⁵

Occupy, and its many offshoots like Strike Debt, have also been crucial in shifting the conversation around debt and particularly student debt. In fact, Elizabeth Warren and Bernie Sanders for the 2020 Democratic nomination for president, recently made public their proposals to cancel student debt for millions of people and make public college free. But as writer, filmmaker and organizer Astra Taylor explains “like every other progressive proposal now being touted by presidential hopefuls, from Medicare for All to the Green New Deal, the call for debt relief and free education first came from the grassroots.”²⁶ As proposals like this one reach mainstream politicians, we should not forget that they originated in the grassroots, in movements whose demands were often initially considered unrealistic. Taylor concludes that “if we want a real student debt jubilee to actually happen – to go from policy paper to reality – the grassroots will need to continue to push for it.”²⁷ If we want a jubilee of any sorts to occur, social movements will need to continue pushing the boundaries of what we imagine as possible, and we will need to follow their resonances.

BIBLIOGRAPHY:

Bringardner, J. A Robin Hood for the Debt Crisis? *The New Yorker*, 26 November 2013, 13 May 2019, <https://www.newyorker.com/business/currency/a-robin-hood-for-the-debt-crisis>

Brown, W. (2015) *Undoing the demos: Neoliberalism's stealth revolution*, New York, NY: Zone Books.

Gill, L. (2012) *La grève étudiante au Québec: Un printemps érable de carrés rouges*, Chicoutimi: J.-M. Tremblay.

25 Stewart, E. “We Are (Still) the 99 Percent.” *Vox*. 30 April 2019. 13 May 2019. <https://www.vox.com/the-highlight/2019/4/23/18284303/occupy-wall-street-bernie-sanders-dsa-socialism?fbclid=IwAR0eggEK0Bh7Y3KVXMS8h6f5p2grA8CYUIQyV215IZaM8bIEatoJw2piyk>

26 Taylor, A. “Elizabeth Warren’s plan to end student debt is glorious. We can make it a reality.” *The Guardian*, 24 April 2019, 25 August 2019, “<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/24/elizabeth-warren-student-debt-cancel-grassroots>” \ “img-1”<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/24/elizabeth-warren-student-debt-cancel-grassroots#img-1>

27 Ibid.

- Graeber, D. (2011) *Debt: The first 5000 years*, New York: Melville Publishing Co.
- Haiven, M. and Khasnabish, A. (2013) Between success and failure: dwelling with social movements in the hiatus, *Interface: a journal for and about social movements*, 5(2), pp. 472-498.
- Komlik, O. The Original Email that Started Occupy Wall Street. *Economic Sociology and Political Economy*; 27 December 2014, 13 May 2019, <https://economicsociology.org/2014/12/27/the-original-email-that-started-occupy-wall-street/>
- Lazzarato, M. (2012) *The making of the indebted man: An essay on the neoliberal condition*, Los Angeles, Calif: Semiotext(e).
- Mcclanahan, A. (2016) *Dead pledges: Debt, crisis, and twenty-first-century culture*, Place of publication not identified: Stanford University Press.
- McKee, Y. (2016) *Strike art: Contemporary art and the post-Occupy condition*, London: Verso.
- Nietzsche, F. W. (1989) *On the genealogy of morals*, New York: Vintage Books.
- Ross, A. (2013) *Creditocracy: And the case for debt refusal*, New York: OR Books.
- Sitrin, M. (2012) *Everyday Revolutions: Horizontalism and Autonomy in Argentina*, London and New York: Zed Books.
- Stewart, E. We Are (Still) the 99 Percent. *Vox*. 30 April 2019, 13 May 2019, <https://www.vox.com/the-highlight/2019/4/23/18284303/occupy-wall-street-bernie-sanders-dsa-socialism?fbclid=IwAR0eggEK0Bh7Y3KVXMIS8h6f5p2grA8CYUIQyV215IZaM8bIEatoJw2piyk>
- Strike Debt (Movement). (2014) *The debt resisters' operations manual*, Oakland, CA: PM Press.
- Taylor, A. "Elizabeth Warren's plan to end student debt is glorious. We can make it a reality." *The Guardian*, 24 April 2019, 25 August 2019, »<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/24/elizabeth-warren-student-debt-cancel-grassroots>« \l »img-1«<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/24/elizabeth-warren-student-debt-cancel-grassroots#img-1>
- Weeks, K. (2011) *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*, Duke University Press.
- Wozniak, J. T. (2017) Towards a rhythmanalysis of debt dressage: Education as rhythmic resistance in everyday indebted life, *Policy Futures in Education*, 15(4), pp. 495-508.

Александра Перишић
Универзитет у Мајамију, САД

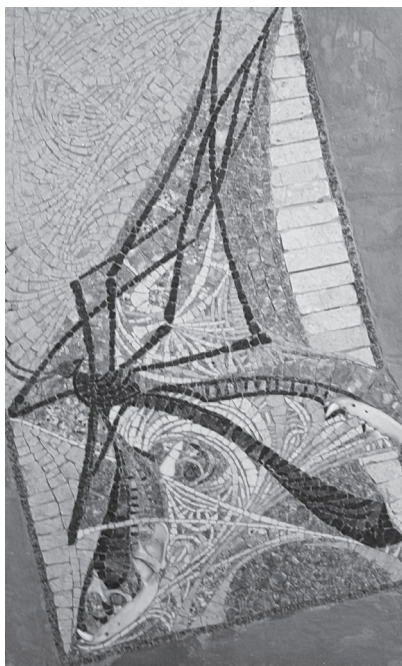
ТИ НИСИ САМО ДУГ

КУЛТУРА, ДУЖНИШТВО И
ОТПОР У СЈЕДИЊЕНИМ ДРЖАВАМА

Сажетак

„Дужништво погађа 99%” је један од многих слогана које је креирао покрет *Strike Debt* (*Обришите дугове*) – активистички покрет за отпор дужништву који је настао 2012. године у граду Њујорку. У овом чланку, анализираћу покушаје овог покрета да организују задужене и створе услове за штрајк дужника. Користим овај покрет као конкретни пример културе отпора, како бих размотрила могуће облике отпора и његове изазове у доба неолиберализма. Износим аргумент да су дужнички активисти успешно померили фокус јавног дијалога са теме дуга у смислу личног неуспеха ка дугу као одлици структуре, што представља темељ концепта колективног задуженог субјекта. Такође наглашавам и значај утопијског захтева овог дужничког покрета у свим покушајима одупирања неолиберализму.

Кључне речи: *дуг, отпор, друштвени покрет, неолиберализам*



Снежана Јовчић Олја, *Комарац*, 40 x 69 цм, 1994.

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

DOI 10.5937/kultura1963028Z

УДК 305:316.75

2-662:305

оригиналан научни рад

СПАЉИВАЊЕ У 21. ВЕКУ

ШТА СТОЈИ ИЗА „РОДНЕ ИДЕОЛОГИЈЕ”

Сажетак: У тексту се разматра такозвана антиродна идеологија. Реч је о глобалном феномену који почива на снажном отпору променама у сфери рода, сексуалности и породице. Стратегије којима се служи редефинишу појам субверзије, приказујући субверзију као нешто конзервативно. Иако се јавља као културни отпор који се често позива на религију, теза је текста да је „родна идеологија“ испред свега политичко средство, секуларни колико и религијски инструмент за дефинисање пожељног друштва 21. века. У првом делу текста се указује на парадоксалне, често и противречне облике испољавања захтева поборника антиродне идеологије, уз нагласак на тезама о ненаучности, злоупотреби језика, идеолошком мотиву који се издаје као научно и политички неутралан. У другом делу текста се кратко разматра улога религије, и то римокатоличке и православне верзије хришћанства, у градњи овог феномена. У трећем и завршном делу показује како је род постао тачка укрштања противљења реартикулацијама значења права, људског, слободе и једнакости.

Кључне речи: род, родна идеологија, религија, језик, Бразил

Моћни конструкт рода¹

У новембру 2017. године у бразилском граду Сао Паулу организована је конференција *Os fins da democracia (О циљевима/крајевима демократије)*, посвећена проблемима популизма, пучке суверености и одрживости демократије у свету пост-истина и насиља које не престаје да расте. Један од

¹ Рад је настао у оквиру пројекта „Политике друштвеног памћења и националног идентитета: регионални и европски контекст”, бр. 179049, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

суорганизатора конференције била је и Џудит Батлер (Judith Butler), већ деценијама вероватно најпознатије име феминистичке теорије. Премда у Бразилу уопште није требало да излаже, неколико дана пре њеног доласка пуштена је у оптицај петиција која је захтевала отказивање њеног имагинарног предавања о роду, у име бриге о деци и будућности Бразила. Иза петиције која је требало да заустави ширење штетне „родне идеологије”, стало је, иако свакако треба узети у обзир огроман број „бот”-потписа, више од 370.000 људи. Шта је толики број, велик и за многољудни Бразил, замишљао да би се на овом измишљеном предавању могло чути? Односно, како је прича о роду, дуго резервисана само за посвећенице и посвећенике женских и родних студија, постала прича о нечему тако опасном што је у стању да мобилише реке душебрижника? Овај израз, премда колоквијалан и утолико неочекиван у академском тексту, заправо је необично подесан у овом контексту због обновљене секуларне бриге за душу, омотане у религијски плашт.

У тексту који је написала за бразилски дневни лист *Folha de São Paulo* као својеврсну рефлексију на догађаје у новембру, Џудит Батлер се осврће на ово питање и каже: „Нисам сигурна каква се моћ или опасност приписивала предавању о роду које су замишљали да ћу одржати. Но, мора бити да је реч о врло моћном предавању, пошто су моји непријатељи јасно ставили до знања да ће оно угрозити породицу, морал, па чак и нацију. Једино значење које је име 'Џудит Батлер' имало за оне који су се противили мом присуству у Бразилу јесте – представница нечега што се назива 'родном идеологијом’”.² Није случајно што Батлер, а то важи и за друге теоретичаре и теоретичарке рода, с подозрењем и немалим опрезом говори о *нечему* што је изван зâбрана академије постало познато под неколико имена, мада се ово упаривање рода и идеологије јамачно најчешће сусреће. То „нешто” што род проглашава идеологијом, само је по себи тешко одредив, тешко омеђив идеолошки израз противљења слободи и једнакости заклоњен површним политичким, културним и религијским објашњењима.

У којој је мери реч о политички значајном догађају који се користи религијом и културом прикривајући се иза њих, знаковито говори инцидент који се догодио пред отварање конференције, односно у тренутку када је „требало” да се одигра непостојеће, измишљено предавање које офанзивно

2 Butler, J. Judith Butler escreve sobre sua teoria de gênero e o ataque sofrido no Brasil, 19 novembro 2017; 11.2.2019., <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>

шири родну идеологију. Иако је вест о инциденту обишла свет, сензационализована као и сваки таблоидни примерак вести данас, она у збиљи упућује на снажан друштвени конфликт и, могуће је, на антагонизам који има моћ да организује сцену политичког. Наиме, на платоу испред места где се одржавала тродневна конференција окупио се релативно мали број „пријатеља” и „непријатеља” Џудит Батлер, где је ових потоњих било мање, иако су били гласнији. Премда међу њима није дошло до изравног додира, с једне стране улице су стајали они који су својим телима формирали живи штит, јавну одбрану Џудит Батлер, док су с друге стране улице стајали они који су виком, плакатима, али и уздигнутом Библијом и крстом, захтевали да она што брже напусти земљу у којој се „родна идеологија” неће толерисати. Тада је на лицу места спаљена и бизарна ефигија која такође много говори о времену у којем живимо: смештена на размеђи између спаљивања вештица на ломачи и урођеничких традиција мучења „лутака”, обучена „у жену” (на шта су упућивали ружичасти грудњак и вештичји шешир), с папирним лицем, ефигија је можда била гротескнија од самог чина њеног уништења.

Због чега се ово догодило? Да ли је реч о локалном догађају – да ли је ово некаква специфично бразилска или латиноамеричка ствар? Чињеница да су уз ову лутку током процеса спаљивања страдале још две – несумњиво мушке – лутке, и то ефигије вечитог и свеprisутног сумњивца Сороса (George Soros), те бившег бразилског председника Фернанда Енрикеа Кардоса (Fernando Henrique Cardoso), који је дедесетих озваничио неолибералне трендове поставши препознат као отеловљење северноамеричког утицаја, томе и говоре и не говоре у прилог. Зазор од Запада, односно Севера, те прљавог новца који корумпира локалне политичке навике и обичаје, једнако нам је близак као и просечном Бразилцу. Можда стога, сасвим супротно, можемо говорити о транснационалном и, за нас важно, трансрелигијском феномену?

У овом тексту ћу настојати да покажем како је род постао тачка укрштања у којој се препознају различите конфесије које га предочавају као дијаболични конструкт који уништава само ткиво друштвености. Теза коју ћу заступати, међутим, јесте да је „родна идеологија” испред свега политичко средство, секуларни колико и религијски инструмент за дефинисање пожељног друштва у 21. веку. Утолико појава „родне идеологије” од нас захтева да сасвим озбиљно разумемо укрштања религијског дискурса с популистичким стратегијама одбране породице, вере и нације, стратегијама

које су данас једнако присутне у различитим деловима света. И, сва је прилика, биће то још више.

Ко говори родом?

У последњих неколико година литература о „родној идеологији” (*gender ideology*), „родном лобију”, „anti-genderismusu”, то јест „цендеризму”, нагло се увећава. Уобичајен приступ овој теми је упоредан³ – показује се како антиродна позиција замишља да говори у име једне одређене нације, у одбрану вредности једне одређене целине, да би се заправо испоставило како специфично италијанске, пољске, бразилске или кенијске вредности ни по чему нису изоловане, нити национално специфичне. Како неретко бива с појмом идеологије, а још и више с данас ређе коришћеним термином „лоби”, у игри је прећутна или експлицитна претпоставка о неком облику завере, те је стога национални оквир жељан оквир за развој конспирација које из темеља разграђују национални идентитет једног Мађара, Хрвата, Француза или Тунижанина. Завера се приписује неком моћном лобију – злоћудним финансијерима злоћудних родних теорија, што на концу спаја масоне, Јевреје, савременог Ротшилда Сороса и друге моћнике с домаћим субверзивцима који се на локалном нивоу баве деконструкцијом родних улога или имплементацијом уродњавања (што је неуспели превод рогобатне кованице *gender mainstreaming*, која се у Србији и међу њеним присталицама и међу њеним опонентима већ више од деценију „преводи” као цендер мејнстриминг). Одређење састава финансијских моћника који улажу новац у разарање разних националних друштвених ткива од Истока до Запада, од Југа до Севера, старо је колико су старе и саме теорије завере, али упућује на још један значајан момент. Новац којим се финансира „родна идеологија” је нехришћански новац (а вреди запазити, посебно с обзиром на никад довршени рат против терора, да се ислам такође нашао изван крвавих токова родне завере). Потенцирање те чињенице враћа – што је запажен тренд у посткомунистичком свету – религију као једно од упоришта идентитетског одређења. Завера се спроводи одозго, из неодређеног средишта моћи, а посредством домаћих квислинга који на локалу организују биополитичке пројекте друштвеног инжињеринга. Речима велике заговорнице борбе против „родне идеологије”, Габриеле Куби (Gabriele Kubu), „први пут у историји, елите моћника себи дају за право да промене полни идентитет мушкарца и жене политичким стратегијама и правним

3 Kuhar, R. and Patternote, D. (eds.) (2017) *Anti-Gender Campaigns in Europe*, Rowman and Littlefield.

мерама. Раније им је недостајала експертиза у сфери друштвеног инжињеринга. Међутим, данас се то одиграва пред нашим очима у глобалној равни. Име стратегије: *gender mainstreaming*".⁴

Зналци у пољу друштвеног инжињеринга, који користе своја знања да би спровели политичке и правне модификације главног тока (*mainstream-a*), долазе из редова теоретичара и теоретичарки рода који артикулишу његова притајена значења. Уистину, не постоји опште слагање око начина на који се та артикулација изводи, мада је „ненаучност” одлика око које се многи критичари слажу (потежући, дакако, врло површне и често једнако „ненаучне” аргументе томе у прилог).⁵ Реч је, дакле, о необичној експертизи: стручњаштву у ствари у којој се не може бити стручан јер почива на нечему произвољном што искривљује знање, истину, па чак и саму реалност. Но, ненаучни карактер је само део проблема: за „научнике” је важно да покажу да род функционише као Тројански коњ, а њихова је улога улога гусака које ће спасти Рим. „Епистемолошке мањкавости [радикалног феминизма]... могу нанети одређену штету и самом друштву уколико делови управљачких елита родни феминизам прихвате као неупитни друштвени пројекат”.⁶ Другим речима, епистемолошке мањкавости ових теорија можда саме по себи не би биле особито важне да немају и директну политичку примену. Такође, важно је где је таква примена узела маха, и како се то одражава на земље које томе пружају изванотпор. „Родни феминизам је... у знатној мери већ уклопљен у идеологију појединих управљачких структура. Такве структуре почивају на мање демократије, тачније, што је утицај стварне воље грађана на политичке одлуке мањи, то као да је ова друштвена концепција утицајнија”.⁷

Из наведеног ваља обратити пажњу на две ствари. Прва је сучељавање двеју експертиза, или пре „лажне” и „истините” експертизе, односно научног и ненаучног знања: самопрокламовано строгим научним језиком испитују се методолошке, епистемолошке и друге мањкавости „друштвених пројеката” који се издају за невине теорије, а подмукло раде на преображавању друштвене структуре – штавише, тако темељито, тактички, прорачунато да завређују име стратегије, и

4 Kuby, G. (2016) *The Global Revolution. Destruction of Freedom in the Name of Freedom*, Kettering: Angelico Press, p. 42.

5 Marschütz, G. (2014) Rod – trojanski konj? Teološke napomene uz nedavnu raspravu o rodu na katoličkom području, *Nova prisutnost* 12(2).

6 Антонић, С. (2011) *Изазови радикалног феминизма*, Београд: Службени гласник, стр. 29.

7 Исто.

још снажније, социјалног инжињеринга. Избрушени научни жаргон треба да у контрадистинкцији обезбеди не само строгост, доследност и објективност која овим идеолошким варалицама недостаје, већ је ту и да би се објавио као раскринкавање завереничког кода, да би га приказао управо као заверенички. Међутим, тако постављена „научност” која стаје против „завереништва” намах упућује и на другу димензију коју је потребно запазити. Већ према самој логици аргументације, овај научни језик се и сам мора конспиративно упарити с питањима глобалне политике. Одређујући одговорне управљачке структуре, центре и периферије, и сасвим произвољно одређујући шта, примера ради, јесте демократија – што родне идеологе увек изразито приближава популизму – питања која су обухваћена критиком рода постају политизована, ако не и изравно идеологизована. У борби против „родне идеологије” као да нема начина да се узмакне идеолошком говору, чак и онда када се емфатично инсистира на научности или, у религијском контексту, на богословљу.

Тумачење глобалне политике даје локалне тонове „родној идеологији”. Тако ће у Бразилу на ломачи рода бити спаљен бивши председник Кардозо, „(северно)амерички човек”; у Србији ће се увоз „родног феминизма” везати уз омражене „европске реформе” које подривају аутохтону народну демократију својствену овом поднебљу, и то *без* уплитања цркве; у Мађарској и Словачкој ће се пак, под директним утицајем цркве, захтевати „породични мејнстриминг” као алетрнативни израз локалне *културе* наспрам бирократског намета Европске уније; у Африци ће род, заједно с хомосексуалношћу, бити проказан као нешто туђе афричкој култури и вредностима, као намет донаторских нација незападним земљама;⁸ а у Европи, посебно у земљама које су се падом Гвоздене завесе ослободиле омраженог Варшавског пакта, у роду ће се видети изданци новог марксизма, скаредна надопуна неостварене револуције чији је циљ да под велом личне слободе и равноправности доврши пројекат ранијег пакленог друштвеног инжињеринга.

Има још нечега у језичком избору што скреће пажњу на однос елите, моћника, и оних који под притиском и супротно стварној вољи својих грађана пристају на социјални инжињеринг. То је сама реч *gender*, која се од Шпаније до Русије напросто не преводи. У Француској је, на пример, државна комисија задужена за терминологију 2005. године издала

8 Kaoma, K. (2016) The Vatican Anti-Gender Theory ad Sexual Politics: An African Response, *Religion and Gender* 6(2), p. 285.

званичну препоруку о *un usage abusif du mot genre*, инсистирајући да не постоји лингвистичка потреба за проширењем речи *sexe* појмом *genre*, те да *sexe* сасвим прикладно захвата разлику између мушкарца и жене, укључујући и „културну” димензију ове разлике.⁹ *Genre*, као и појам „род“, остаје „наша” реч, и не само то: управо зато што остаје наша, неизложена погрешном страном утицају, она остаје одељена и од идеолошког талога који би се њоме увео у званичну терминологију. Сличне трендове, мада свакако не тако педантно и официјелно обликоване, запажамо у овдашњим језицима. Премда је, дакле, појам рода присутан у југословенским теоријским текстовима још од краја седамдесетих година у дистинкцији према (с)полу, током последњих година он се све чешће и све наглашеније јавља у својој искривљеној транскрипцији као *цендер*, где га ово дерогативно *и* одваја од „нашег” језика, као нешто што је и самом језику страно.

Ови разнолики примери показују у колико се равни род третира као идеолошки облик колонизације локалних заједница или друштава или културā. Некада се та колонизација тумачи као нови облик империјализма, некад као притајени наставак комунизма, некад као најдоследнији израз либералног индивидуализма, штавише неолиберализма. Премда су противречности белодане и бројне, оне као да не умањују идеолошки набој „родне идеологије”. Пакет рода и комунизма и/или индивидуализма и/или империјализма и/или неолиберализма по правилу се удваја с нападом на националне вредности, на растакање националних граница, на даљу периферизацију и умањење националне суверености. С родом, који се безмало испоручује ракетама и дроновима, или мисијама за помоћ сиромашним нацијама које пролазе кроз мукотрпне транзиције или су заувек осуђене на развојну стратегију о којој се одлучује на другим местима, долазе страшне, подмукле, разорне последице.

Како је могуће да једна таква реч произведе такву пометњу и толико невоља? На шта се она односи и у којим се контекстима појављује, шта је то што прикрива (јер јамачно нешто мора прикривати када је толико завера око ње), а шта открива? Упоришне тачке око којих се развила свест о штетности рода, који се лако и брзо превео у нешто неодвојиво од –изма, односе се на правне дефиниције и микрополитичке (*policy*) акте који настоје да уредe сферу која, бар на први поглед, нема додирних тачака с макрополитичким феноменима о којима је до сада било речи. Реч је о телу, сексуалности,

9 Fassin, E. A Double-Edged Sword. Sexual Democracy, Gender Norms and Racialized Rhetoric, in: *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism*, eds. Butler, J. and Weed, E. (2011), Indiana U. P., pp. 143-144.

праву слободног располагања властитом репродуктивношћу, правима да се заснују и раставе заједнице, праву да се познају капацитети властите телесности и да се њима од почетка одговорно управља, праву да се живи изван насиља – да се насиље препозна и да се, ако се догоди, не толерише. На први поглед, у овоме не би смело бити ничег спорног, нити је, изгледа, у овоме скривена нека тајна агенда која упућује на то да се оваквим захтевима цепа институт породице, да се њима доводе у питање морал и нација. Па ипак, управо је то оптужба пред коју се ставља род. Мора бити онда да су породица, морал и нација почивали на праксама, обичајима и знањима која су нешто скривала, нешто што се сада подмукло разоткрива.

Шта каже црква?

Да би се о ставу цркве расправљало није неопходно особено знање теологије, нити је потребно упослити znalце који ће исправно тумачити катехизис (премда, и то се мора нагласити, њихово знање може бити изразито драгоцено).¹⁰ Овај дрски исказ не мора се правдати ни инсистирањем на секуларности, ни одбацивањем религије као анахроне институције, пошто је њена улога у савременом друштву темељно доведена у питање. Заправо, реч цркве – а ја ћу се овде врло кратко обазрети на две њене варијанте, римокатоличку и српску православну – тешко се да разликовати од речи научних радника, популиста свих боја и конзервативних парламентарца. Такође, иако је могуће да је црква дала оквир овој расправи када је средином деведесетих почела да истура појам „родне идеологије”, њен тон и валенце одавно нису само или битно црквене. Ево речи Папе Фрање које овај исказ поткрепљују:

У Европи, Америци, Латинској Америци и неким земљама Азије, дешавају се стварни облици идеолошке колонизације. Једна од њих – назваћу је јасно њеним именом – јесте [идеологија] рода. Данас се деца – деца! – уче у школама да свако може изабрати свој пол. Зашто се томе учи? Зато што књиге обезбеђују особе и установе које вам дају новац. Ти облици идеолошке колонизације такође подржавају утицајне земље.¹¹

Будући да су ово речи које не делују као да их није могао изговорити нико други до Папа, у ономе што непосредно

10 Видети: Anić, J. R. (2011) *Kako razumjeti rod? Povijest rasprave i različita razumijevanja u Crkvi*, Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.

11 Bracke, S. and Patternote, D. (2016) *Unpacking the Sin of Gender, Religion and Gender* 6(2), p. 143.

следи ћу те речи, без богословског знања и благослова, укрстити с неким другим црквеним тумачењима рода.

Тешко се, наиме, може рећи да је христологија икада збиља почивала на сировим чињеницама, научним истинама и строгој логичкој аргументацији, јер да је тако, вишевековни спор о примату вере над разумом који је филозофију одвећ дуго чинио слушкињом теологије, напросто се не би одиграо. Данас, међутим, сведочимо позивима цркве да се јасно развиди шта је то што се потмуло скрива из речи, као (лажна) мистерија која се супротставља (истинитој) мистерији, готово на исти начин на који се научни језик супротставља ненаучном језику. Такође, у борби против лажне антропологије, црква силовито нуди ону исправну која у 21. веку своју снагу црпи из викторијанске конструкције полности као комплементарности.¹² Тако, рецимо, у предговору *Лексикону* који разматра двосмислене и спорне термине у вези с породицом и етичким питањима – као да је икада постојао само један канон, једна сирова, строга и силогистичка истина о овим питањима (чак и у самој цркви) – кардинал Трухиљо (Trujillo) у духу хришћанске пасторале навешћује да намера овог пројекта „није да се бори или противи установама или особама, а још мање да им се намеће. Ми пре желимо да предложимо, да с љубављу убедимо, да усмеримо људе ка истини с поштовањем, у нади да ћемо започети и ојачати плодноносан дијалог”.¹³ Очито, реч је позиву и подстицају, о потенцијално плодној размени двеју страна, на шта упућује реч дијалог, чији је циљ да се двосмислености, плод неразумевања тих двеју страна, уклоне. Међутим, језик Предговора се веома брзо мења. Овај откривајући *Лексикон* је неопходан пошто су извесне речи постале нејасне, двосмислене, манипулативне, а двосмисленост термина приписује се *лукавству* које је досегло забрињавајуће размере; *изрази експлоатишу* неинформисане који су њима обмањени; јавним мњењем се *манипулише* да би се прикрила шокантна истина. Не реферирајући на црквене ауторитете него на Хегела (Hegel) и Хајдегера (Heidegger), Орвела (Orwell) и Мана (Mann), Предговор се закључује снажним исказом према којем се „породица и живот дословно бомбардују обмањивим језиком који не подстиче, већ компликује дијалог међу појединцима и народима. Без трагања за истином, универзум слободе постаје упрљан и у озбиљној

12 Case, M. A. (2016) The Role of the Popes in the Invention of Complementarity and the Vatican's Anathemization of Gender, University of Chicago Public Law & Legal Theory Working Paper No. 565.

13 Trujillo, Cardinal Alfonso López (2002) *Preface to the Lexicon*, 11. 2. 19. <https://www.ewtn.com/library/CURIA/PCFLEXCN.HTM>

је опасности. Без истине нема слободе”.¹⁴ Ова истинољубива мисија, чији је циљ деконтаминација људске личности и заштита њене слободе (а не, како би то хтели теоретичари и теоретичарке рода, *борба* за слободу), поново уводи димензију лажи, обмане и преварног као темеља за разумевање онога што род ради.

Погледа ли се мало боље, међутим, оптужбе које се подижу против рода далеко су озбиљније од оптужбе за софистицију. Скривена иза лажних имена, „родна идеологија” у ствари продубљује опозицију, чак изравно непријатељство међу половима, производећи „штетну збрку у вези с људском личношћу која има најнепосредније и најлеталније последице по структуру породице”.¹⁵ Њоме се, наиме, поричу разлике међу половима, поништава се значај физичке разлике науштрб суплементарног, и отуд неважног, рода, а равноправност настоји да се установи ослобођењем жена од биолошког детерминизма. Ослобађање од детерминизма потенцијално води тривијализацији и коначном докидању темељних полних својстава – која постоје у апсолутном смислу, и чије постојање потврђују и стварност и хришћанска антропологија („Од првог тренутка постања, мушкарац и жена се разликују и такви ће остати за вечност”)¹⁶ – а тиме се пак отвара простор за разарање породице као основне ћелије састављене од мајке и оца, ћелије у којој су темељна полна својства савршено распоређена и, што је вероватно најопаснији учинак, у одсуству апсолутно постављених мајки и очева уводи се могућност изједначавања хетеросексуалних и хомосексуалних заједница.

Ако се ово скрива из „рода”, шта је онда истина коју црква жели да заштити, штитећи тиме људску личност и њену слободу? Уместо о разарању, црква, „просветљена вером у Исуса Христа, говори о *активној колаборацији* међу половима”.¹⁷ Активна колаборација – што је очито више од пуке асоцијације, пре заједнички тежак рад (*labor*) учињен заједничким на колаборативан начин, тајном – тежи очувању људске личности која се увек и нужно појављује у своја два вида. И премда навођено утицајно Писмо бискупима католичке цркве које потписује будући Папа, кардинал Рацингер, у једном делу представља поновно читање библијских

14 Исто.

15 Letter to the bishops of the Catholic Church on the collaboration of men and women in the church and in the world (2004), 11.2.19. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20040731_collaboration_en.html

16 Исто.

17 Исто.

цитата који реферирају на улоге мушкарца и жене, позивање на Свете списе 2004. године функционално је само у мери у којој треба да поткрепи црквену интерпретацију хијерархије која се колеба између биолошког детерминизма и теолошких интерпретација речи апостола Павла. У својој православној варијанти, она је свакако још белоданија.

Идеја колаборације, тешког рада на одржању нечега што је задато постањем и такво је за вечност, почива на удвојеној анатемизацији рода и снажном истицању комплементарности, која, како показује Мери Ен Кејс (Mary Anne Case), постаје црквено оруђе за поправљање нарушене родне равнотеже после светских ратова. Комплементарност, тај викторијански социјални изум који током првих деценија 20. века престаје да функционише као довољно снажан симболички лепак, први пут се појављује у обраћању Папе Пија XII католичким женским удружењима о дужностима жена у друштвеном и политичком животу 1945. године. У њему се, као и касније, наглашава да су мушкарци и жене, као Божја деца, благословени апсолутно једнаким достојанством које је могуће одржати или усавршити једино посебним истицањем дистинктивних својстава које је природа уделила сваком од полова. Реч је о „физичким и духовним својствима која су неуништива и тако успостављена да се њихов узамјамни однос не може ставити у питање осим интервенцијом саме природе”.¹⁸ Дистинктивна одлика жене, њен начин, функција, природна диспозиција, налази се у материнству. Но, иако је у хришћанској антропологији ово изједначење темељно, апсолутно, неко упоредно изједначење – физичке мушкости и биолошког очинства – изостаје. То је викторијански троп који „биологију” или анатомију (али само за једно уобличење људске личности, женско), претвара у социјално оправдање раздвојених сфера, јавне и приватне.¹⁹ Асиметрија, толико карактеристична за друштвенонаучна објашњења комплементарности у 19. веку, централна је за разумевање „неуништивих дистинкција” које успостављају људску личност у њена два вида. Одатле је само корак до тезе да је мушкарац темпераментом прилагођенији за спољашње, јавне послове (на темељу властите мушкости), а жене су (зато што су предиспониране материнству) обдареније способношћу да решавају деликатна питања домаћинства и породичног живота. Биолошки детерминизам судбински је увезан с „небиолошким” улогама које конституишу друштвеност и које остају у темељу хијерархије – представљала

18 Видети у: Case, P. нав. дело, стр. 8.

19 Захаријевић, А. (2014) *Ко је појединца? Генеалогско пропитивање идеје грађанина*, Лозница: Карпос.

се она под именом једнакости у достојанству или, у новијем регистру, под именом комплементарности.

Истина је за цркву, дакле, тамо где је одувек и била: „Жена нека у миру прима поуку са свом подложношћу. Поучавати пак жени не допуштам, ни владати над мужем, него – нека буде на миру. Јер први је обликован Адам, онда Ева; и Адам није заведен, а жена је заведена, учинила прекршај. А спасит ће се рађањем ђеце ако устраје у вјери, љубави и посвећивању, с разбором” (1 Тим 2, 8-15). Католичка варијанта је ову поруку понешто украсила сликом „анђела дома”, романтизованом верзијом полне асиметрије, која се није драматично мењала од 1945. до 2004. године. У српској православној варијанти она остаје без викторијанских украса: Павлове речи су „саме по себи кристално јасне, и за православне имају догматску и свременску вриједност”.²⁰ Наспрам лукавом потурању двосмислености, својственом за лажну мистерију, Српска православна црква истину види у првом сагрешењу које је произвело подређеност, жену заувек лишило „водствене улоге” и доделило јој главу: „као што у свему на свијету постоји здрава хијерархија, како би могло функционирати, тако хијерархија постоји и у односу мушко-женско”.²¹ Нарушавање ове размере, која подразумева једнакост у достојанству и хијерархију у вођству, спада у „родну идеологију” која „излази из граница *здравог, крићанског, обитељског патријархата*, [и] за православље је гријех и побуна против Бога” (курзив А. З.).²²

20 Неколико мисли о Истанбулској конвенцији и родној идеологији, 22. 3. 2018; 11. 2. 19. <http://www.pravoslavniroditeљ.org/prva-reakcija-iz-srpske-crkve-na-temu-dzender-ideologije-bravo-za-mitropoliju-zagrebacko-ljubljansku/?pismo=lat>

21 Исто.

22 Исто. О „родној идеологији” се у Србији уопште узев релативно мало писало, осим у одређеним тренуцима када су се по правилу оглашавали само извесни конзервативни научници и теоретичари; О томе видети: Zaharijević, A. (2018) *Habemus Gender: Serbian Case, Feministika / феминистика* 1, <http://feministika.net/habemus-gender-the-serbian-case/>. Из црквених кругова углавном није било реакција на феномен под именом „родне идеологије”, нити о томе постоји званичан став СПЦ. Због тога је овде пренето писмо Митрополије загребачко-љубљанске која је реаговала на актуелна дешавања поводом ратификације Истанбулске конвенције у Хрватској. У Србији је усвајање Истанбулске конвенције 2011. године протекло без икаквих значајнијих реакција црквене или других јавности које би према томе имале критички став. То, дакако, не говори у прилог прогресивности српске јавности која је већ прилично дуго закупљена „хомосексуалном идеологијом”, не доводећи је, до скоро, у непосредну везу са родом и родном теоријом. На овом увиду се захваљујем Катји Кахлини.

Да ли је „родна идеологија” ствар цркве?

Одговор на ово питање не може бити једносмислен. Вратимо ли се две деценије уназад у доба великих конференција у организацији Уједињених нација, када се далеко више веровало да међународно право може донети значајне помаке у сфери демократије, социјалне правде и људских права, показале се да је црква имала значајан утицај на дефинисање опсега њихове примене. Од чувене конференције у Пекингу 1995. године свакако, Света столица се активно противила употреби појма „род”, али и фокусу на сексуално и репродуктивно здравље, то јест на сва она питања која се данас скупно уоквирују као „родна идеологија“. Но, једнако је тако јасно, управо из примера које нуде ови велики међународни *политички* догађаји, да Света столица тим чиновима не брани хришћанску антропологију, било у сфери исправног тумачења Светих списа било у домену пасторале, већ се упушта у политичке активности у чијем су средишту женско тело и његова симболичка, родна преиначења.²³ Дакле, иако је можда и проистекао из окриља цркве, и то пре свега Ватикана, овај тренд се не може описати као црквени, нити религијски, нити наполе хришћански. „Родна идеологија” представља необичну смешу, производ укрштања противљења реартикулацијама значења права, људског, слободе и једнакости, и утолико је испред свега политичко оруђе, секуларно колико и религијско средство којим се дефинише пожељно друштвено ткиво 21. века.

Вратимо се још једном бразилском случају спаљивања вештица с почетка овог текста. У чланку *Gênero, política e religião nos protestos contra Judith Butler*, антрополошкиње

23 О томе у којој је мери реч о политичким, а не пуко религијским чиновима сведочи, рецимо, пример преговора Уједињених нација у Риму 1998. године око закључивања уговора о стварању Међународног кривичног суда. Тада су активисткиње за женска људска права из свих делова света оформиле Женску неформалну групу за родну правду (*gender justice*), чији је циљ био да се питања родно заснованог насиља и гоњења укључе у категорије ратних злочина и злочина против човечности. Током сусрета Припремног комитета који је претходио Римској конференцији, Женска неформална група успела је да на агенду постави категорије силовања, сексуалног ропства, присилне трудноће, присилне стерилизације, присилне проституције и друге облике сексуалног насиља, а појам рода се појављивао неколико пута у нацрту документа. Током преговора о установљењу Међународног кривичног суда појавили су се систематски напади на употребу појма род, који су здружено спроводили Света столица, посебно се ослањајући на делегате из Латинске Америке и Африке, али и бројне делегације Арапске лиге и северноамеричке неформалне групе које су се оштро противиле феминизму, абортусу, геј идентитету и самим Уједињеним нацијама. Ротшлуд, С. (2007) *Изборисано из текста. Како се сексуалност користи да би се напало организовање жена*, Београд: Реконструкција женски фонд, стр. 77.

Изабеле Оливеира Переира да Силва (Isabela Oliveira Pereira da Silva) приказано је истраживање малог друштвеног узорка који је на улицама Сао Паула био једноставно подељен на противнике или „непријатеље” Џудит Батлер, и на оне који се могу сматрати „пријатељима” или живим зидом који је требало да јој омогући пролаз до места на којем се одржавала конференција. Према резултатима истраживања, 45.5% „непријатеља” се у потпуности слаже с изјавом да је једино решење за Бразил божанска интервенција, а чак 73% њих верује да би нешто блажа варијанта интервенције, војна, спасла ову земљу – што је за државу с историјом диктатуре без сумње забрињавајућа тенденција која се не може оправдати Библијом и крстом. Квазирелигијска, милитаристичка уверења имају и своје политичко уобличење: међу противницима је 59.5% изравних десничара, што показују и њихове бирачке преференције, док тек њих 10.8% заступају политику центра. Супротно томе, „пријатељи” се у огромној већини, њих чак 71.4%, политички одређују као левица. У политичком и етичком смислу, противници су самопрокламовани конзервативци, док су пријатељи мање јасно одређени, па их има и у редовима „аморалних”, „комуниста”, „либералних”, али се у највећем броју декларишу као либертаријанци и прогресивци. То се у великој мери одражава и на схватања о образовању и присуству питања рода и сексуалности у школама. Заправо је можда и најизраженија подела управо ту: противници се у 86.5% случајева противе говору о роду у школама, док је чак 95.24% пријатеља благонаклоно према овој теми у овим околностима. На сличном трагу, на питање на коме почива највећа одговорност за васпитање деце у сфери сексуалности, противници су готово једнодушни да једина одговорност припада породици (мали број њих полаже извесну наду у „науку”), док су заговорници подељени – поново подељени – око тога да ли бригу о томе треба препустити друштву, школи или породици, овим редом. То нешто говори о разумевању улоге државе у друштву где државне школе постају кључно поље контроверзе, коруптивних утицаја, „глобализације” која разара локалне праксе и обичаје, наметнутог „људскоправаштва” које доводи у питање способности појединца да се стара о себи и сопственим најбољим интересима. Дакле, поново су у игри најразличитије политичке (или можда пре идеолошке) тенденције које свој израз налазе у противљењу роду. Занимљиво је, међутим, да су обе стране у овом спору – а он се чини тако дубок да је питање да ли је „спор” уопште реч којом би се описала тако темељна друштвена несагласност – биле сагласне око једне тачке: и једни и други су се, обраћајући

се овим другима, ритмично надгласавали узвицима – „fascistas, fascistas, não passarão!”²⁴

Могло би се учинити да питање о актуелним схватањима фашизма и нарави перцепције о томе ко је „фашиста”, превазилази опсега текста о роду. Но, има ли се у виду да ово у збиљи и није текст о роду, већ о његовом уобличењу у „родну идеологију”, питање фашизације дискурса о слободи и једнакости и нивелисања десног и левог, где је свако фашиста у зависности од ока посматрача, постаје уистину пресудно. Премда је нужно нагласити произвољност која прати етикетирање и (зло)употребу речи „фашизам” (као и речи „тоталитаризам”), њихова употреба говори много о политичкој димензији употребе саме „родне идеологије”. Представљена као систематска пропаганда и системски – институционални и ванинституционални – терор мањине над већином, „родна идеологија” је постала начин да се истакне немоћ „обичног човека” у односу на друштво, државу, међународни правни систем, глобализацију, неолиберални капитализам. „Обичан човек” је представник те тихе већине која се немо опире наметима елите – социјалним „фашистима” у редовима „људскоправаша”, „фашистима” међу државним службеницима који, уместо у корист своје тихе већине, раде у корист глобалног капитала, глобалних сила или глобалних лобија, који су спремни да, супротно вољи „обичног човека” у бесцење распродају националне вредности (а породичност и традиционалност постају на необичан начин управо оне специфично локалне вредности које спајају Бразилце, Србе, Конгоанце и Русе), распродајући их заједно са државном сувереношћу и националним поносом. Противници „родне идеологије” на тај начин начин делају као телали, као букачи, као они који позајмљују глас „обичном човеку”, глас који су му одузели елитни лобисти који желе да разоре свет, пошавши од неке конкретне нације – а о којој је нацији реч, зависи од тога у којој се нацији прича распада.

Род у „родној идеологији”

Кроз читав текст синтагма „родна идеологија“ јављала се под знаковима навода. Тиме се хтело дати до знања да је израз упитан, споран и оправдан једино уколико се користи као референца не на оно чиме се баве теорије које у свом средишту имају род, већ на оно што род проглашава моћним

24 Pereira da Silva, I. O. (2017) Gênero, política e religião nos protestos contra Judith Butler, *Nexojournal*, 21 Nov 2017, 11.2.19. <https://www.nexojournal.com.br/ensaio/2017/G%C3%AAnero-pol%C3%ADtica-e-religi%C3%A3o-nos-protestos-contra-Judith-Butler>

идеолошким конструктом који доводи у питање истину, слободу, породицу и нацију. Родна идеологија је начин да се *идеолошки* – површно, *једноставним језиком*, некритички – обрати „обичном човеку”. Задирући дубоко у сферу „приватног”, у поље телесности, сексуалности, организовања заједница, забране насиља, родна идеологија постаје сам стуб у креацији фигуре „обичног човека” као незаштићене, беспомоћне жртве, чији је непријатељ перфидан, невидљив, а бескрајно моћан.

Без сумње, циљ студија рода био је да се прокажу идеолошке формације које су валидирале привилеговане идентитете – идентитете који су почивали на системском одузимању гласа женама, али и другим расама, етнијама, социјално депривилегованом мноштву, колонизованим народима, и особама код којих укрштања пола, рода и жеље не воде уобличињу људске личности у два и само два вида. Циљ студија рода – поља које је тешко, а можда и немогуће објединити у једну једину теоријску формацију – збиља је био промишљање другачијих облика демократије од оног који је почивао на опстајању привилегованих идентитета. Једна од метода у том подухвату свакако је било и разобличење приватног као сфере неполитичког, као и довођење у питање строге поделе на приватно и јавно. Један од кључних смерова тог подухвата односио се на раскринкавање хијерархија и хијерархизација, њихове валидности, норми на којима почивају, епистемолошке оправданости и норми које та оправдања одржавају, те вредности које им се налазе у основи. Студије рода у том смислу одиста оперишу појмовима моћи, жртве (и агресора), гласа (моћи да се изрази у домену јавног и да се тај домен организује на равноправан начин) и видљивости. Све су то политичка питања која су у изравној вези с демократијом, или пре са замишљеном, до сада неоствареном демократијом која није конституисана тако да постоје привилегована упоришта и нивои искључених, рањивих, распоседованих група које треба да остану невидљиве, без гласа, без моћи (па биле то, у Србији, жене, Роми, етнички Мађари, радници који свој радни дан проводе у пеленама, или лезбејке у своја четири зида).

Отуда су бојазни „анти-родних идеолога” вероватно оправдане, али не зато што се родна идеологија перфидно и конспиративно шири, разарајући локална друштвена ткива. Иако студије рода не заговарају уништење породице, нити тезу о непостојању разлика између мушког и женског, нити наговарају децу да бирају пол како им се прохте, оне одиста доследно постављају питање о томе ко је „обичан човек”, уколико је толико обичних људи који немају моћ, ни

институционалну ни инфраструктурну подршку, да живе животом који би био достојан (обичног) човека. Критичко мишљење, а не идеологија, доводи у питање претпоставке које узимамо здраво за готово; захтева имагинацију која превазилази задате оквире; и од свих нас захтева да промислимо шта значи људскост и шта стоји иза претпоставке о „обичним” и „необичним” људима. Какве идеолошке формације подупиру норме које производе већине и мањине; какве епистемолошке схеме омогућују да те поделе мислимо као природне, детерминисане, задате; најзад, какви су вредносни темељи у игри када одлучујемо да неке прогласимо тихима, немима, невидљивима, и какве практичне или политичке последице те одлуке имају?

ЛИТЕРАТУРА:

- Anić, J. R. (2011) *Kako razumjeti rod? Povijest rasprave i različita razumijevanja u Crkvi*, Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.
- Антонић, С. (2011) *Изазови радикалног феминизма*, Београд: Службени гласник.
- Bracke, S. and Patternote, D. (2016) Unpacking the Sin of Gender, *Religion and Gender* 6(2), pp. 143–154.
- Butler, J. Judith Butler escreve sobre sua teoria de gênero e o ataque sofrido no Brasil, 19 novembre 2017; 11.2.2019., <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>
- Case, M. A. (2016) *The Role of the Popes in the Invention of Complementarity and the Vatican's Anathemization of Gender*, University of Chicago Public Law & Legal Theory Working Paper No. 565.
- Fassin, É. A Double-Edged Sword. Sexual Democracy, Gender Norms and Racialized Rhetoric: in *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism*, eds. Butler, J. and Weed, E. (2011), Indiana U. P. pp. 143–158.
- Kaoma, K. (2016) The Vatican Anti-Gender Theory ad Sexual Politics: An African Response, *Religion and Gender* 6(2), pp. 282–292.
- Kuby, G. (2016) *The Global Revolution. Destruction of Freedom in the Name of Freedom*, Kettering: Angelico Press.
- Kuhar, R. and Patternote, D. (eds) (2017) *Anti-Gender Campaigns in Europe*, Rowman and Littlefield.
- Letter to the bishops of the Catholic Church on the collaboration of men and women in the church and in the world (2004), 11. 2. 19. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20040731_collaboration_en.html
- Marschütz, G. (2014) Rod – trojanski konj? Teološke napomene uz nedavnu raspravu o rodu na katoličkom području, *Nova prisutnost* 12(2).

Неколико мисли о Истанбулској конвенцији и родној идеологији, 22. 3. 2018; 11. 2. 19.

<http://www.pravoslavniroditelj.org/prva-reakcija-iz-srpske-crkve-na-temu-dzender-ideologije-bravo-za-mitropoliju-zagrebacko-ljubljansku/?pismo=lat>

Pereira da Silva, I. O. (2017) Gênero, política e religião nos protestos contra Judith Butler. *Nexojournal*, 21Nov 2017, 11. 2. 19. <https://www.nexojournal.com.br/ensaio/2017/G%C3%AAnero-pol%C3%ADtica-e-religi%C3%A3o-nos-protestos-contr-Judith-Butler>

Ротшид, С. (2007) *Избрисано из текста. Како се сексуалност користи да би се напало организовање жена*, Београд: Реконструкција женски фонд.

Trujillo, C. A. L. (2002) *Preface to the Lexicon*, 11. 2. 19. <https://www.ewtn.com/library/CURIA/PCFLEXCN.HTM>

Захаријевић, А. (2014) *Ко је појединац? Генеалогско пропитивање идеје грађанина*, Лозница: Карпос.

Zaharijević, A. (2018) Habemus Gender: Serbian Case, *Feministika/феминистика* 1, <http://feministika.net/habemus-gender-the-serbian-case/>.

Adriana Zaharijević

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

BURNING IN THE 21st CENTURY

WHAT LIES BEHIND “GENDER IDEOLOGY”

Abstract

The text delves into the so called anti-gender ideology. Anti-gender ideology is a global phenomenon established on a strong resistance to changes in the domain of gender, sexuality and family. Its strategies re-define the notion of subversion, demonstrating that subversion nowadays can also be very conservative. Although anti-gender ideology appears as a cultural form of resistance which regularly evokes religion, the text claims that it works primarily as a political tool, a secular as much as a religious instrument for defining the desirable society of the 21st century. The first part of the text demonstrates the paradoxical, even contradictory articulations of the claims in support of anti-gender ideology. A special emphasis is put on what becomes defined as the non-scientific character of gender, the misuse and abuse of language of gender, and its covert political aspirations which supposedly hide themselves behind the neutrality of science. In the second part of the text, the role of religion, Roman Catholic and Serbian Orthodox religions in particular, is briefly examined. In the last section, I try to demonstrate how gender allowed for an intersection of various oppositions to the rearticulations of the meanings of the right, the human, freedom and equality.

Key words: *gender, gender ideology, religion, language, Brazil*

Универзитет Сингидунум,
Факултет за медије и комуникације, Београд

DOI 10.5937/kultura1963046R

УДК 316.723:316.423.6(497.11)

оригиналан научни рад

БУНТ У УЛИЦИ ГАВРИЛА ПРИНЦИПА У БЕОГРАДУ

Сажетак: У раду се преиспитује (анти)хегемоност као стратегија неопходност савремених култура отпора, насталих у комплексним условима глобализације и њених последица, са посебним освртом на стратегије савремене културе отпора у Србији. Упоредном анализом се у раду суочавају графит Гаврило Принцип (2013) анонимног уметника/уметничке групе „Бунт” у улици Гаврила Принципа у Београду и спот за песму „Бунт” (2007) групе *Disciplin A Kitschme* везан за последњу бомбонцијску радњу у Београду са адресом у улици Гаврила Принципа 12-14. Иако идеолошки сасвим другачије артикулисан, контроверзни статус југословенског културног, политичког и историјског наслеђа у ова два случаја културе отпора у Србији постаје узроком њиховог поливалентног субверзивног дејства. Улица Гаврила Принципа (раз)открива тако савремену српску културу отпора као чвориште идеолошки и културолошки супротстављених дискурса које се међусобно призивају и оспоравају, производећи ону стратегију преко потребну „буку” неопходну у процесу ометања и прекодирања хегемоних кодова друштва.

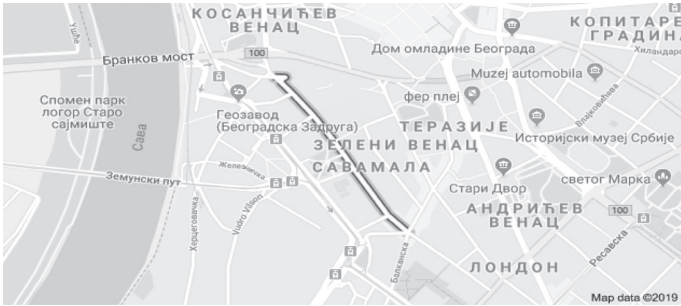
Кључне речи: улица Гаврила Принципа у Београду, „Бунт”, *Disciplin A Kitschme*, култура отпора, инфраполитика, југословенско наслеђе, (анти)хегемоност

Геополитички увод¹

Улица Гаврила Принципа у Београду дугачка је само 750 метара. Она је нека врста природне границе Савамале која раздваја ову београдску четврт, познату по својој специфичној

¹ Рад је настао у оквиру рада на пројекту *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* Института за књижевност и уметност у Београду (бр. 178013) који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

историји, од падина које се од Савамале пењу ка централним зонама Београда, Теразијама и Кнез Михаиловој улици.



Илустрација бр. 1; Извор: <https://www.google.com/maps/search/ulica+gavrila+principa+beograd+mapa/@44.8093204,20.4495111,15z?hl=sr> Приступљено: 1. 06. 2019.

На кратком потезу ове улице кореспондира у какофоном дијалогу читаво обиље културолошких и социолошких противуречности које су резултат сукоба старих традиција београдске урбаности са новим неолибералним праксама формирања урбаног пејзажа. У Улици Гаврила Принципа још опстају старе и ниске куће са унутрашњим двориштима, из најстаријих урбаних периода Београда, које су заклоњене од погледа стовариштима и магацинима некадашње СФРЈ, с једне, и униформним глобалним архитектонским објектима који ничу као резултат убрзане транзиционе градње, са друге стране. Дијагонално од Манакове куће, заштићеног споменика културе, стоји раскошна кућа саграђена пре Другог светског рата у којој је снимана популарна СФРЈ серија „Отписани”. Поред последње бомбонцијске радње у Београду (1936), у новоотвореним продавницама нуде се занатски производи и здрава домаћа храна која би требало да постане бренд и заштитни знак Србије као туристичке земље у успону. У Улици Гаврила Принципа налази се, у овом тренутку, и државна канцеларија Републике Србије за помоћ мигрантима из Сирије, Ирака и Авганистана, а тик до ње је седиште контроверзног друштва за заштиту животиња *Левујатан* (у истим оним просторијама у којим је донедавно своје седиште имала озлоглашена Српска десница). Занимљиве мале галерије и ноћни клубови у којима се окупљају млади београдски хипстери деле улицу са Пициним парком, како се популарно зове парк код Економског факултета Универзитета у Београду, традиционално познат по свим видовима уличне проституције. Улица Гаврила Принципа је, поред свега набројаног, и значајна *графити зона* Београда, попут целе Савамале која представља велики изазов за графитере који истовремено коментаришу и провоцирају град у његовој непрестаној промени.

Није чудно што се баш у овој београдској улици јавно смеисти *бунт*, та кључна реч културе отпора у свим њеним модусима а понајпре у њеној антиглобализацијској борби за очување и стварање аутентичних локалних вредности. Али бунт је реч променљивог и дисперзивног значења. Интересује нас шта заправо представља и означава *бунт у Улици Гаврила Принципа на почетку 21. века*? Које културе отпора он представља, за какве се промене залаже, има ли јасну стратегију и програм или се исцрпљује у својој самосврховитости, што јесте честа одлика бунта као супкултурног феномена? Изабрана су два примера на којима анализирамо на које све начине бунт у Улици Гаврила Принципа субверзира хегемоне друштвене кодове, отварајући нове, алтернативне имагинативне просторе у српској култури и друштву данас. Та два примера, оба лоцирана уметнички и стратешки у Савамали, међусобно су супротстављена, и идеолошки и генерацијски. Графит *Гаврило Принцип* (2013) дело је које припада новој графити сцени Београда и то оном њеном делу који се прећутно везује за појачану активност популистичких десничарских организација и група. Спот за песму „Бунт“ (2007) групе *Disciplin A Kitchme* пројекат је аутора који слови за легенду новоталасне сцене некадашње СФРЈ и то њене љуте, доследне алтернативе и авангарде. Која је – под утицајем графити и стрип сцене између осталог – међу првима себи дао хуморни ауторски псеудоним Зелени зуб и укључио графити естетику у реализацију својих пројеката. Између ова два примера зјапи генерацијски јаз који гута, и у коме као да нестаје, како СФРЈ тако и ратови који су довели до њеног распада.

Оба изабрана примера обнављају, међутим, сваки на свој начин, сећање на несталу земљу које у њима – изазива бунт. Овај рад покушава да утврди откуда тај бунт извире и куда води, те на који начин кореспондира са стратегијама савремених култура отпора. У свом тексту „Карневал новца” Марик де Геде (Marieke de Goede) истиче да је за разумевање хетерогеног поља савремене културе отпора неопходно прихватање његове суштинске антихомогености, конститутивног опирања подвођењу под један доминантни политички програм и образац:

Тврдим да разумевање отпора, у смислу кохерентног програма, подразумева ограничену дефиницију савремених политичких могућности неслагања. Дефинишући и разграничавајући не само нове глобалне покрете, већ и њихове циљеве и идеале, неки аутори теже да сваки глас неслагања ставе у контекст његове шире глобалне сврхе, при чему девалвирају оне, често сложене и

контрадикторне, стратегије суочавања које се не могу видети као допринос овој јединственој сврси.(...) Овде, користећи се постојећим критикама глобалног цивилног друштва, намеравам да понудим читање вишеструких могућности политика неслагања у ери финансијске глобализације, неслагања која не теже нужно стварању новог светског поретка, али која заиста трансформишу људска искуства свакодневице...²

Где такође истиче да су карневал и смех важни иако на први поглед безначајни облици културе отпора јер „смех (...) изгледа као више него беспомоћан гест пред лицем финансијске моћи али има потенцијал да доведе у питање рационалност те моћи и разоткрије њену непредвидљивост”.³ Било би добро, у случајевима које ћемо овде анализирати, реч смех заменити речју бунт. Попут смеха, бунт пред лицем глобалне моћи (увек прво финансијске) често изгледа као узалудни гест немоћи, тим пре уколико нема револуционарни предзнак и не тежи нужно организованој промени светског поретка.

Бунт, заиста, није увек свестан далекосежности своје субверзивне моћи нити је увек усмерен ка подизању и организовању „светских револуција” како се то често од њега неоправдано очекује и захтева. Бунт није увек системско и систематско револуционарно мишљење и – што је још важније – није увек нужно и искључиво класно освешћено или прогресивно, чак и када су његови корени дубоко класни, како то истичу Џејмс Х. Мителман и Кристин Б. Н. Чин (James H. Mittelman, Christine B. N. Chin): „Фрагментација социјалног идентитета (...) која је карактеристична по истовременим припадностима различитим групама указује да је могуће, ако не и вероватно, да обесправљени у одређеним питањима буде прогресиван а у другим реакционаран у исто време.”⁴ Гестови бунта имају, тако, изузетан значај за културу отпора будући да проистичу из фрагментарне, хетерогене свакодневице којој се обраћају на врло непосредан начин, у својој – како то некима изгледа – политички наивној тежњи да је промене. Јер, непосредна енергија бунта успоставља директну и непосредну комуникацију чак и са идеолошким неистомишљеницима, мобилишући на тај начин врло

2 De Goede, M. Carnival of money: politics of dissent in an era of globalizing finance, in: *Global Resistance Reader*, ed. Amoore, L. (2005), New York: Routledge, pp. 379-380. Превод цитата ауторкин.

3 Исто.

4 Mittelman, H. J. and Chin, B. N. C. Conceptualizing resistance to globalization, in: *Global Resistance Reader*, ed. Amoore, L. (2005), New York: Routledge, p. 19. Превод цитата ауторкин.

широк спектар грађана. Далекосежне стратегије бунта зато су много неухватљивије него што се то чини на први поглед и нипошто се не би смеле занемарити. Тек добар тумач загонетке коју пред гледаоца поставља бунтовна поза – обично у виду комплексне културолошке метафоре – указује на акумулативно, мобилизацијско и отуда често турбулентно деловање онога што се олако и са ниподаштавањем сматра *само бунтом*.

Истинска и добро постављена бунтовна поза има могућност свог редефинисања и самообликовања, могућност чудесних трансформација које јој помажу да саму себе увек изнова обнови као провокацију, чиме се живим одржава и друштвени дијалог покренут поводом бунтовног геста. Трајање и последице тог дијалога непредвидљиви су и неочекивани, невидљиво се одражавајући на промену наше свакодневице, као и нашег мишљења и разумевања како глобалног света у коме живимо тако и судбине локалних заједница у њему. Чини нам се да се у случају бунта у Савамали ради управо о једном таквом дијалогу.



Илустрација бр. 2; Извор: А Ђорђевић (фотографија) *Бунт / Гаврило Принцип*; <https://beogradskigrafiti.com/galerija/bunt-gavrila-principa/> Приступљено: 1. 06. 2019.

Графит Гаврило Принцип/БУНТ

Настанак и ауторство: Графит са ликом Гаврила Принципа освануо је у Улици Гаврила Принципа негде у лето 2013. године, отприлике годину дана уочи увелико најављиване прославе стогодишњице почетка Првог светског рата.⁵

Графит се појавио у жеку расправе о томе како би требало обележити ту стогодишњицу. У фокусу те расправе била је управо фигура Гаврила Принципа, некадашњег активног

⁵ Đorđević, A. (fotografija) *Bunt / GavriloPrincip*, <https://beogradskigrafiti.com/galerija/bunt-gavrila-principa/2019./> 1. 06. 2019.

члана пројугословенске групе „Млада Босна”, те ослободилачко и еманципаторско наслеђе Принципове политичке активности (а тиме и самог југословенства). Питање да ли је Гаврило Принцип терориста или херој постављено је у ери глобалног медијског рата против тероризма као радикалног облика политичког насиља – хијелогрифски и иконички знак тог рата је обележен датумом напада на Трговински центар у Њујорку (9/11). У оваквом контексту одговор на питање о политичком статусу Принципове фигуре захтевало је радикално превредновање онога што се у постјугословенском региону традиционално сматрало делом југословенске (али и српске) културе отпора. Било је јасно да се у читавом постјугословенском региону прећутно поставља питање како ће се, после ратова који су вођени деведесетих година двадесетог века а у којима је југословенска идеја доживела пораз, одредити према идеји о ослободилачком и еманципаторском наслеђу Принципове политичке активности.⁶

Графит *Гаврило Принцип* био је, тако, са једне стране инспирисан припремама за обележавање стогодишњице почетка Великог рата у чијој је интерпретацији Гаврило Принцип, традиционално, имао улогу хероја и мученика. Графит је, међутим, у доброј мери био обликован потребом да се исказе неслагање и бунт те пружи отпор глобалистичким, неоимперијалним и ревизионистичким захтевима који су се тicali историјске улоге и значаја фигуре Гаврила Принципа. Питање је, само, да ли је тај бунт артикулисан у име одбране искључиво српске или и југословенске традиције отпора?

Ово питање као да поставља једно друго, немогуће питање – питање о идентитетским позицијама аутора односно ауторске групе који стоји „иза” графита, потписујући се као БУНТ. Графити, наиме, несумњиво припадају оним облицима културе отпора које Џејмс Си. Скот (James C. Scott) назива *инфраполитиком* а који се одликују производњом отпора у свакодневном животу, на дневној (или ноћној!) бази, а који су везани за дуготрајно и стрпљиво развијање скривених транскрипата беса и бунта обесправљених, као и за настајак побуњеничких субкултура које, често у тајности, мењају кодове хегемоних дискурса и културних кодова користећи се наизглед неагресивним а ипак опструктивним тактикама попут изругивања и смеха, оговарања и подметања,

6 У јавној дебати која се водила у медијима сам чин атентата, који је био повод за избијање ратног сукоба, али и увод у стварање прве Југославије, често је проглашаван за пуко насиље тј. убиство, а сам Гаврило Принцип за терористу, те острашћеног и на све спремног *српског* националисту.

интервенисања у простор приватне својине и сл.⁷ Идентитет графити уметника углавном је непознат, а поетика графити уметности подразумева коришћење псеудонима и карактеристичних потписа као неку врсту заштите: она никако није само ствар графити естетике већ добро смишљене превентиве од законских санкција и судских сведочења. Објашњавајући тактике деловања инфраполитике, Скот истиче да је домен деловања инфраполитичких акција домен маскираног, скривеног отпора који функционише као ћутљиви партнер гласних, јавних и отворених форми политичког отпора или деловања. У том смислу сваки гест инфраполитичког – а самим тим и графитерског – рада јесте „студиозно осмишљен тако да остане анониман или да порекне своју сопствену сврху” па у складу са тим треба имати на уму, када је реч о графитима, да ствари нису увек онакве каквим се чине.⁸

Скот истиче да дешифровање инфраполитичких гестова и чинова отпора није нимало лако. Извесно је зато, без обзира на детаљност анализе која следи, да ћемо остати без поузданог одговора о идентитету аутора тј. идентитету чланова ауторске групе која се потписује потписом *бунт*. Штури подаци који се о ауторској групи која стоји иза графита *Гаврило Принцип* могу наћи не откривају много о националној и идеолошкој припадности чланова групе. На сајту *Murali Beograda*⁹ – који представља интезивни *fun* форум на коме се дискутује о београдским муралима – могу се наћи подаци да је БУНТ ауторска група као и фотографије још неколицине мурала који су потписани карактеристично визуелно обликованим потписом БУНТ у коме је последње слово, „Т” истовремено и знак узвичника. Ти се мурали, међутим, по својим визуелним особеностима битно разликују од графита *Гаврило Принцип*, као што се разликују и међусобно. Чини се да су их у различитим приликама радили различити – не подједнако даровити – чланови групе.¹⁰ Иако махом уживају поштовање учесника дискусије на

7 Scott C. J. The infrapolitics of subordinate groups, in: *Global Resistance Reader*, ed. Amoore, L. (2005) New York: Routledge, pp. 71-72. Превод цитата ауторкин.

8 Исто.

9 MuraliBeograda, <http://beobuild.rs/forum/viewtopic.php?f=3&t=3020&start=25jul 2013 /1. 06. 2019>.

10 Тематски, сви мурали махом представљају портрете значајних личности из, пре свега, српске историје (попут Николе Тесле или Десанке Максимовић, мада се на једном од мурала налази и глумац Петар Божовић). Портрети су понекад комбиновани са карактеристичним натписима родољубивог садржаја, којима се истичу оданост нацији и отаџбини. Натпис на муралу са портретом Николе Тесле „Док је струју изумевао Те-

поменутом порталу, ови графити истовремено бивају повезани и са „навијачким” графитима и групама, и то у негативном идеолошком и етичком контексту који упућује на активност популистичких десничарских организација у Србији. То би могло упутити на закључак да графит *Гаврило Принцип* (настао можда по нарудби?) везује Принципову фигуру преваходно за националну борбу српског народа за самоочување и национално ослобођење, измештајући је из контекста југословенске традиције отпора која бива потиснута у други план, у сенку из које проговара само посредно.

Сам графит *Гаврило Принцип* визуелно се, пак, разликује од већине мурала и графита приписаних или потписаних од стране *Бунта*. Он има највише визуелних сличности са *Портретом*, графитом који се налази на Врачару, а чија се фотографика може наћи на сајту *Beogradski graffiti* који ауторство приписује *Бунту*.¹¹ И *Портрет* и *Гаврило Принцип* одликују се истим драматично црно-белим графичким решењима као и карактеристичном црвеном линијом која мушки портрет одваја од позадине графита. Контрастна црвена линија ствара, и у случају графита *Гаврило Принцип* и у случају *Портрета*, утисак сабласне сенке и двоструке силуете. Оба рада имају у фокусу мушки лик са болном неуротично-меланхоличном фацијалном експресијом, представљајући стилски сродну визуелну провокацију која се издваја својим специфичним, нетипичним и потресним представљањем балканског и српског маскулинитета.

Ову болну, рањиву маскулину позицију у случају графита *Гаврило Принцип* додатно наглашава експресионистичко (а не „тврдо” хиперреалистичко као у случају *Портрета*) контрастирање црно-белих површина које функционишу као мрље (очи на пример) чиме се ствара специфична, већ поменута, неуротично-меланхолична атмосфера којом овај графит, урађен на дерутној површини старе зграде чија фасада пропада, провоцира пролазника. Графит *Гаврило Принцип* збуњује својим одбијањем да меморализује Принципа чинећи актуелним и живим – између осталог – и наслеђе његовог очаја. Овај декадентни приказ „српског хероја” опречан је стереотипним визуелним представама мушкарца-ратника

сла/Америка је сисала весла” један је од примера невештог патриотског стиховорства Бунта. Улична правда узвратила је ударац и прекрчила други део овог двостиха који је данас потпуно нечитљив. Испод портрета Десанке Максимовић исписано је крупним, скоро насилним а опет невештим словима „Отаџбино, ту сам!” остављајући везу између самог портрета и овог оданог стих-поклича нејасном.

11 Đorđević, A. (fotografija) BUNT/Portret [https://beogradskigraffiti.com/galerija/portret-vracar/2019./1.06.2019.](https://beogradskigraffiti.com/galerija/portret-vracar/2019./1.06.2019)

као представника хегемоног маскулинитета у српској култури. Лик хероја који се преображава у мученика (што би био део Видовданског мита као једног од конститутивних митова српске културе) уобичајени је начин представљања Гаврила Принципа у контексту српске националне борбе за ослобођење. Али у контексту савременог урбаног пејзажа графит *Гаврило Принцип* разоткрива овог младог видовданског хероја – супротно популистичком духу националне кохезије и колективизма – као представника изразитог и у српској култури тако ретког индивидуализма, који, иако то у тренутној расподели глобалне моћи изгледа немогуће, не одустаје од свог бунта и вере да ће се праведна освета обесправљених заиста догодити. У овој романтичарској бунтовној вери, као и у пози коју Принцип заузима на графиту, има нечег суштински дендијевског, толико артифицијелног да кородира национални Видовдански мит и његове премисе.¹²

Анализа стилских специфичности *Гаврила Принципа* указује да је у групи *Бунт* вероватно било више фракција од којих су неке, визуелно даровитије и писменије, биле склонне да истакну анархистичку традицију Принциповог чина као и дизајнерску традицију анархизма која се одликује високо стилизованом графичношћу те вештином визуелне монтаже. Избор само три боје – црна, црвена и бела – које доминирају графитом лако се повезује са анархистичком традицијом побуне и њеним увек ефектним дизајном.¹³ На ту традицију указује и вештина употребе и комбиновања фонтова, као и њихово вешто колажирање, те поигравање жанровима и монтажним ефектима приликом исписивања Принципових стихова, с једне, и начина употребе потписа *бунта* с друге стране. Потпис *бунт* стављен је у стриповски облачић и претварен у реч коју изговара сам Гаврило Принцип чиме потпис добија вишеструку функцију: истовремено је и позив на акцију и својеврсни лого брэнда БУНТ који асоцира на озбиљно учешће графити сцене у неолибералном тржишту уметнинама. Ова „стрип” интервенција има још једну битну поетичку и жанровску последицу: њоме

12 Отуда у графиту *Гаврило Принцип*, можда насталом у оквиру оног дела графити сцене која је у дослуху са навијачким групама, десничарским организацијама и криминогеним градским структурама, има нечег збуњујућег, противуречног, нечега што припада некој врсти готик и емо културе која се – иако и сама инспирисана смрћу – својим сензибилитетом суштински супротставља оном популистичком сликавању, реалистички и хиперреалистички приказаних, мртвих хероја српске историје и београдског асфалта по дорћолским и новобеоградским фасадама.

13 Избор црно-црвено-беле боје могао би упутити и на икнографију фудбалског клуба Црвена Звезда и потврдити потенцијалну везу групе БУНТ са навијачким групама као и са десничарским анархистичким организацијама.

се Гаврило Принцип из меланхоличног револуционарног хероја трансформише у активног стрип јунака, чиме графит *Гаврило Принцип* изненада добија хуморну и аутоироничну димензију.

Крхкост, али и виталност сваке културе отпора у њеној је способности узмицања и поновног обнављања. Када је о инфраполитичким културама отпора реч оне збуњују својом тајновитошћу, својим скривеним деловањем – као што је увек скривено деловање сваког поетски богатог језика. Рад поезије је најсубверзивнији рад који измиче коначности било какве функционализације: графит Гаврило Принцип, инкорпорацијом Принципових стихова, али и целокупном својом структуром асимилије управо песничке тактике и стратегије отпора. Бунтовна комплексност графита *Гаврило Принцип* крије се тако у његовом унутрашњем контрапуктуалном ритму, у непрекидној промени визуелних перспектива, становишта и жанрова, у којој се активира игра наизменичног укључивања и искључивања различитих историјских традиција са којима се лик Гаврила Принципа стереотипно поистовећује из рецепцијског фокуса посматрача-тумача графита. Питање је у којој је мери југословенска традиција отпора укључена у ову суптилну рецепцијску игру? Где су, у том сличају, линије одбране и неслагања са хегемоним друштвеним кодовима које овај графит чине истинским примером савремене културе отпора у Србији? Или, другим речима, које су могућности читања скривеног транскрипта бунта који нам нуди графит Гаврило Принцип?

Рецепција и линије одбране: Текст графита *Гаврило Принцип* није, дакле, ни једноставан и директан ни једнозначан, као ни реакције које је изазвао. Честа сврха графита управо је „да се једна порука пренесе онима који су већ упућени у ствар, а друга аутсајдерима и властима. Ако бисмо имали приступ скривеним транскриптима (...) или непромишљеним изјавама (...), задатак тумачења био би лакши. Али без тих компаративних текстова обавезни смо да тражимо нимало невина значења користећи само наше културно знање – на начин на који би то урадио неки искусни цензор!”¹⁴ Отуда је интерпретација графита, и у случају оригиналног графита и у случају интервенција на њему, ствар детекције комплексне трагова оних културолошких борби у арени популарне културе, на коју упозорава Стјуарт Хол (Stuart Hall), истичући да „културна борба избија у свом најоштријем

14 Scott, C. J., The infrapolitics of subordinate groups, in: *Global Resistance Reader*, ed. Amooore, L. New York: Routledge, p. 67. Превод цитата ауторкин.

виду управо у тачки у којој се различите, супротстављене традиције срећу, међусобно пресецају”.¹⁵

Уколико је било упућених у ствар и у скривену историју настанка графита *Гаврило Принцип*, они су то свакако показали. На то указују и чести „напади” на овај графит. Индиректни, шифровани, они подразумевају уличну борбу за социјалну правду и историјску истину у којој чланови зарађених банди не откривају свој идентитет већ једни другима шаљу јасне идеолошке поруке. Сви напади указују да су друге супкултурне групе реаговале на оно што би се могло препознати као националистичко-десничарска позадина графита. Једна од занимљивијих визуелних интервенција је она у којој је графит прецртан зеленим спрејом којим је преко Принциповог портрета исцртан велики лист канабиса док је преко речи тј потписа *бунт* исписано *тхц*.¹⁶ У питању су дроге које се сматрају „лаким”, доступним и јефтиним на тржишту наркотика и које се уобичајено користе у београдском клабингу. Могло би се сматрати да је ова интервенција била нека врста пацифистичке реакције на повишене тензије везане за дискусије око Принциповог политичког наслеђа и статуса, чија је порука, укратко, гласила: „Искулирај!”¹⁷ Чињеница да су при тој интервенцији, пак, лику Гаврила Принципа симболично, као лику Симониде у манастиру Грачаница, „ископане” очи показује да ни ова интервенција није била лишена референци на националну српску историју и судбину. После ове интервенције уследило је прскање графита црвеним спрејом преко већ постојеће „канабис интервенције” које је појачавало утисак о фигури Принципа као фигури насиља и смрти.¹⁸

Принципови стихови „Наше ће сјене ходати по Бечу/ лутати по двору/ плашити господу” на левој страни графита, ни-

15 Hal, S. Beleške o dekonstruisanju „popularnog”, u: *Studije kulture*, priredila Dorđević, J. (2008) Beograd: Službeni glasnik, str. 326.

16 Видети фотографију графита Гаврило Принцип у оквиру текста: Beasley-Murray, B. *Gavrilo Princip's Legacy Still Contested*; <https://iwpr.net/global-voices/gavrilo-princip-legacy-still-contested> 26. 06. 2014. / 1. 06. 2019.

17 Референтни систем популарне културе и уличне уметности је богат и разноврстан: асоцијације нас могу упутити и на хип-хоп групу *ТХЦела Фамилија* из Београда (чији се назив мењао од првобитног назива *ТХЦ Ла Фамилија* до тренутног *ТХЦФ*) што чини „читање” интервенције још сложенијим. Ова веза потврђује познату, поетички и идеолошки важну везу између (не само београдске) графити сцене и реп супкултуре али се њом, између осталог и због ограничене дужине рада, овде нећемо подробније бавити.

18 Ulica Gavrila Principa, Beograd <https://www.youtube.com/watch?v=BU8vMdubHb4> 04. 08. 2015 / 1. 06. 2019.

су међутим, у бројним „нападима” били видно или значајно оштећени. Можда се ради само о случајности? Или београдска улична култура отпора, упркос жестоким унутрашњим обрачунима, као да није довела у питање одлучујућу и одлучну линију одбране обесправљених – ону линију на којој се национална борба препознаје и као класна борба, уједињујући се са њом. Као да је и за оне упућене и оне неупућене, и за инсајдере графити сцене (било да се ради о наручицима или извођачима радова) и аутсајдере у виду градских пролазника, било важно да се сачува свест о неопходности узвраћања ударца, о ресентиману класно понижених и настрадалих, оних за које се чини да су, посебно из транзицијске перспективе постјугословенског региона, изгубили своју историјску и политичку битку.

Чини се да је скривени транскрипт графита *Гаврило Принцип* сажет управо у Принциповим класно и колонијално освешћеним стиховима који подсећају на Принципову борбу као на глобалну класну и анантиколонијалну борбу коју би требало наставити. Императив успостављања социјалне и историјске правде који Принципови стихови испостављају савремености са оне стране гроба, подсећа београдске пролазнике – попут сабласног еха – да су нешто заборавили, да нешто нису урадили када је и како би требало. Потреба за социјалном и историјском правдом, у тренутку када у постјугословенском региону владајуће националне елите држава у транзицији врше економски геноцид над сопственим народима, (по)остала је разлогом заједничког (анти-глобализацијског) бунта у Улици Гаврила Принципа. Овај бунт је структуриран мрежно и антихегемонско: он је резултат бројних, међусобно оспоравајућих али и позивајућих гласова отпора. Тај бунт показује да некада није могуће, а понекад може бити и погубно, доношење заједничког и јединственог програма који би ујединио различите и разноврсне културе отпора које, свака на свој начин, отварају другачије фронтне борбе са хегемоним глобализацијским дискурсом. Није увек могуће а ни упутно – на програмски и теоретски доследан начин – ујединити побуњене гласове који чине живо ткиво локалне заједнице јер се заједница увек одупире поретку и свесно и несвесно – увек целим својим „телом” и свим његовим расположивим, органски повезаним ресурсима. Телесност отпора заједнице упућује нас и на телесну природу бунта који има смисла тек када га чујемо као узвик који овај графит ретроактивно повезује са песмом „Бунт” групе *Disciplin A Kitchme* из 2007. године.

*Зелени зуб и последња
бомбонцијска радња у Београду*

Када кажеш музика, на шта тачно мислиш, реци ми? (2007) је први албум који је Која, *alias* Зелени зуб, снимео по свом повратку у Србију из које је отишао током деведесетих година двадесетог века, због отвореног неслагања са ратом који се водио на просторима Југославије и који је довео до њеног распада. То је, после пуних шеснаест година, и албума „Нова изненађења за нова покољења” (1991), био први албум *Дисциплине кичме* на српском језику.

Којина музика се увек повезивала са експериментом и авангардним, некомерцијалним приступима музици, а текстови као и дизајн Којиних албума и пројеката са стрип и графити сценом, њеном сведеношћу и сажетошћу као и контрастима којима се подцртавала једна врста инфантилности, нека врста дечијег збуњеног погледа на хаос света. Критике албума „Када кажеш музика на шта тачно мислиш, реци ми?” (2007) указују на то да је Која успоставио неку врсту стваралачког континуитета, не одступајући од својих препознатљивих уметничких стратегија развијених током славних дана ексјугословенске *roc and roll* сцене: „(...) албум није никакав одмак од онога што се од *Kitchme* и могло очекивати. Кроз саму структуру композиције Која је овим албумом прелистао цијели период рада (...) тако да је и даље остао прибрани ексцентрик...” пише *horvi* у свом приказу албума.¹⁹ *Дисциплинирани Хаџо* дели овај став указујући афирмативно на то да је *Disciplin A Kitschme* у тренутку објављивања албума *Када кажеш музика, на шта тачно мислиш, реци ми?*, уметнички гледано тамо где је била и 1991. године, задржавши своју „минималистичку поетику, у стилу уличних графита, више извикивану него пјевану, попут борбених поклича којима Која најављује рат свему што му смета у данашњем друштву, било србијанском или глобалном, јер данас смо сви једно велико село.”²⁰

За песму „Бунт” урађен је спот који је делом снимљен испод Железничког моста у Савамали а делом у последњој бомбонцијској радњи у Београду, са адресом у Гаврила

19 Horvi. *Disciplin a kitschme: Kada kažeš muzika, na šta tačno misliš, reci mi?* (PGP RTS, 2007), <http://www.terapija.net/mjuzik.asp?ID=3791> 23. 11. 2007 / 1. 06. 2019.

20 *Disciplinirani Hadžo. Disciplin A Kitschme, Kada kažeš muzika, na šta tačno misliš, reci mi?* (PGP RTS 2007.); <http://groupie.hr/disciplin-a-kitschme-kada-kazes-muzika-na-sta-tacno-mislis-reci-mi-pgp-rts-2007/sadržaj/111425.srpanj2007/1.06.2019>.

Принципа 12.²¹ Део испод Железничког моста – на коме се виде графити – снимљен је у црно-белој техници док је други део спота, који се понекад техником подељеног екрана појављује упоредо са првим, у боји приказује процес ручног прављења чувених млечних карамела и шарених лизалица из бомбонцијске радње „Босиљчић”. Текст песме има четири стиха, која се ритмично и упорно понављају током извођења песме, у Којином познатом, минималистичком маниру који подражава једноставни ритам дечијих песмица и нема никакву препознатљиву историјско-културолошку контекстуализацију: „Не могу да поверујем чему сада присуствујем/ Све ми изгледа као научно-фантастични филм/ у мени то изазива бунт.” И спот и текст имају, међутим, нимало наивно, политички ангажовано значење: „Ово је гласба која вас може натјерати на плес али, што је још важније, И на размишљање о стварима које се догађају око вас, а то је врло ретка појава у данашњој гласби.”²² Поред песме „Политичари вируси” ово је била једна од првих отворено критичких, ангажованих песама коју је Која снимио по повратку у земљу, упозоравајући на стање изневерених политичких очекивања али и на политичку неписменост и пасивност која је неприметно постала општеприхваћена друштвена појава у Србији, а чија је улога била натурализација процеса укидања политичког као таквог – процеса који се увелико одиграло у свету глобалног неолибералног капитализма. Спот, снимљен у Савамали, прецизно контекстуализује апстрактно „све” из стихова песме, упућујући нас на одређено место и тренутак и подижући улог ангажмана саме песме везивањем за београдску и српску стварност почетка 21. века.

Цео спот се заснива на успелој синегдохи јер се у њему наизменично, кадар по кадар, део по део посластичарског процеса, приказује као и размењује за друштвену и материјалну стварност како Савамале тако и Београда-Србије. Тако је стварност, носталгично-сатирично, приказана бомбонцијском радњом „Босиљчић” која се у споту заправо не види ни у једном кадру већ се на њу упућује метонимијски – представљања производње слаткиша у њеној радионици као и самих, препознатљивих слаткиша живописних боја. Како се „крз цјели албум провлачи анти-конзумеристички став”²³ бомбонцијска радња „Босиљчић” има у споту и јасну анти-глобализацијску поруку. Спот нас враћа вредности-ма локалних старих заната и ручно прављених предмета,

21 Исто.

22 Исто.

23 Исто.

супротстављених како експанзији јефтине индустријске робе тако и инфлацији јефтених идеја културних и креативних индустрија. Иако се може учинити да је по среди вешта досетка којом је Која хтео да контрастира и колажира две наизглед паралелне, неповезане стварности у циљу пуког естетског ефекта, ради се о промишљеном избору локација и ситуација које обнављају субверзивну жудњу за аутентичним укусима и мирисима, као и реакцијама. Једна од тих реакција управо је бунт као природно стање интеракције са светом у коме као да нико више не реагује на здрав и заправо „једини-могућ” или „једини-природан” начин. Бунт је на неки начин пандан и са-друг аутентичном задовољству у једноставним стварима, у скромно али вешто направљеним старинским бомбонама, из оних скоро-па-заборављених времена истинског уживања којима није владала малигна пошаст конзумеризма.

Апсурдно је управо то што се, после слушања Којине песме, морамо упитати због чега је толико тешко осетити преко потребни бунт у ситуацији која, баналним језиком речено, „вређа нашу интелигенцију”? Није ли посреди управо отуђење од аутентичних задовољстава, од способности да осетимо уживање које неће бити резултат индустријализације емоција у глобалном свету конзумеризма – од оних вредности које су у споту отелотворене у старој бомбонцијској радњи која је не само симбол анти-конзумеризма већ и анти-глобалистичког отпора? Не уживамо, не осећамо задовољство, не реагујемо, и не осећамо бунт, то једино мобилизацијско осећање које показује да смо у контакту са светом око нас и да осећамо вољу и жељу да га променимо или поправимо.

То отуђење као да је изазивало озбиљну грешку или квар на коју песма „Бунт” упозорава као на укидање политичког које онемогућава како бунт тако и аутентична задовољства, производећи апсурдне стварности у којима нико не реагује на очигледност друштвене неправде. Осећај апсурда и инфантилности, појачан је у песми „Бунт” и атмосфером „обрета, култа, истјеривања врага ако хоћете. И као и сваки егзорцизам, и овај је болан и неугодан, али то је процес кроз који се мора проћи.”²⁴ Обухвата ли тај егзорцизам и сећање на Југославију која се у споту *Discipline* појављује на другачији начин од очекиваног? То више није бивша југословенска новоталасна сцена Којине младости, није СФРЈ у распадању, ни проприште немилих ратних дешавања деведесетих. Спот показује – сасвим неочекивано – континуитет СФРЈ са

24 Исто.

Краљевином Југославијом, чија присутност се реинкарнира у слаткој бомбонцијској радњи пуној свима доступних, јефтених слаткиша. Шта се крије иза ове бајковите слике прве Југославије? Можда критика носталгије за прошлим и старим, ауто-иронија према ретро временима која живимо и у којима покушавамо да надокнадимо истинске емоције њиховим винтиц сурогатима и ретро симулацијама, лажним историјским идилама које никада нису постојале?

Стварност спота „Бунт” је стварност једне велике продавнице слаткиша свих врста и намена. Ма колико били њоме занесени она је ту само да би нас подсетила на заборављено чуло задовољства, чуло добра, чуло бунта. Којин узвик „то у мени изазива бунт!” – једноставан и јасан као код свих мајстора – одзвања и у графиту *Гаврило Принцип*, спајајући растрзане тачке немирног и са собом посвађаног града који има више од хиљаду прошлости. Није потребно да се сложимо, ни да се ујединимо око истог програма који би нам дао привид политичке сигурности/озбиљности, али је неопходно да се вратимо инстинкту и чулу бунта како би почели да се препознајемо у свету научно-фантастичног филма који (ни)смо режирали. Тек када прихватимо изворно хедонистичку, ослобађајућу и отуда мобилизацијску снагу бунта чуда друштвених промена почеће да се дешавају. И то не само у Улици Гаврила Принципа.²⁵



Снежана Јовчић Олја, *Ћутање*, 143 x 97 цм, 1994.

²⁵ Текст је настао током активног учешћа на грађанским протестима 2018-2019. године у Србији.

ЛИТЕРАТУРА:

- Beasley-Murray, B. Gavrilo Princip's Legacy Still Contested. <https://iwpr.net/global-voices/gavrilo-princip-legacy-still-contested> 26. 06. 2014. / 1. 06. 2019.
- De Goede, M. Carnival of money: politics of dissent in an era of globalizing finance, in: *Global Resistance Reader*, ed. Amoore, L. (2005), New York: Routledge, pp. 379-391.
- Disciplinirani Hadžo. Disciplin a Kitschme, Kada kažeš muzika, na šta tačno misliš, reci mi? (PGP RTS 2007) <http://groupie.hr/disciplin-a-kitschme-kada-kazes-muzika-na-sta-tacno-mislis-reci-mi-pgp-rts-2007/sadrzaj/1114> 25. srpanj 2007. / 1. 06. 2019.
- Đorđević, A. (fotografija) Bunt/GavriloPrincip. <https://beogradskigrafiti.com/galerija/bunt-gavrila-principa/> 2019. / 1. 06. 2019.
- Đorđević, A. (fotografija) Bunt/Portret <https://beogradskigrafiti.com/galerija/portret-vracar/> 2019. / 1. 06. 2019.
- Hal, S. Beleške o dekonstruisanju „popularnog”, u: *Studije kulture*, priredila Đorđević, J. (2008) Beograd: Službeni glasnik, str. 317-328.
- Horvi. Disciplin a kitchme: Kada kažeš muzika, na šta tačno misliš, reci mi? (PGP RTS, 2007), <http://www.terapija.net/mjuzik.asp?ID=3791> 23. 11. 2007. / 1. 06. 2019.
- Mittelman, H. J. and Chin, B. N. C. Conceptualizing resistance to globalization, in: *Global Resistance Reader*, ed. Amoore, L. (2005), New York: Routledge, pp.17-27.
- Murali Beograda, <http://beobuild.rs/forum/viewtopic.php?f=3&t=3020&start=25> jul 2013 / 1. 06. 2019.
- Scott, C. J. The infrapolitics of subordinate groups, in: *Global Resistance Reader*. ed. Amoore, L. (2005), New York: Routledge, pp. 65-73.
- Ulica Gavrila Principa, Beograd <https://www.youtube.com/watch?v=BU8vMdubHb4> 04.08.2015 / 1. 06. 2019.

Tatjana Rosić

Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade

REBELLION IN GAVRILA PRINCIPA STREET
IN BELGRADE

Abstract

The paper examines (anti) hegemony as a strategic necessity of contemporary culture of resistance, embodied in the complex social and political context of globalization and its consequences, with particular reference to the strategies of contemporary culture of resistance in contemporary Serbia. The focus is on a comparative analysis that includes the graffiti *Gavrilo Princip* (2013) by an anonymous artist / art group BUNT, found in Gavrila Principa Street in Belgrade and the video spot for the song titled “Bunt” (2007) by the band *Disciplin A Kitschme*, related to the last handmade candy shop in Belgrade with the address in the same street. The two selected examples are created in a different subcultural contexts of Serbia today, with different ideological signatures and artistic connotations: while the graffiti *Gavrilo Princip* could be associated with infra-political traditions of those subcultures in which the narrative about the Serbian national struggle is diligently nurtured, the video spot “Bunt” by *Disciplin A Kitschme* is located in the anti-imperialistic and anti-consumeristic tradition of rock-n-roll rebellion, with a particular focus on Serbian society and its political pathologies, including the unusually strong fostering of a nationalist political discourse. Selected art works, however, are both characterized by the controversial status of the political, historical and cultural Yugoslav legacy, which is re-examined by and through them. The works analyzed – precisely due to the complexity with which they deliberately refer to the Yugoslav heritage – are recognized as places of subversive and polyvalent resistance to the dominant discourses within the public speech arena of contemporary Serbian society. Thus, Gavrila Principa Street reveals contemporary Serbian culture of resistance as a hub/node of ideologically and culturally opposed discourses that are mutually invoked and disputed, producing the strategically needed “noise” indispensable in the process of interfering and transcoding of the hegemonic social and cultural codes.

Key words: *Gavrila Principa Street in Belgrade, BUNT, Discipline A Kitschme, culture of resistance, infrapolitics, Yugoslavia, (anti) hegemony*

Универзитет Сингидунум,
Факултет за медије и комуникације, Београд

DOI 10.5937/kultura1963064D
УДК 316.723:741.5(520)
316.32:316.75(520)"19/20"
оригиналан научни рад

СУБВЕРЗИВНЕ ОДЛИКЕ МАНГА КУЛТУРЕ У КОНТЕКСТУ ПОПКУЛТУРНОГ ГЛОБАЛНОГ СЕЛА

Сажетак: *Јапански стрипови, познатији под именом манга, преваходно намењени локалној публици, успешно су превазишли националне границе и увећали економски и културни значај Јапана. Манга утицај иманентан је и у оквиру других индустрија поп културе – филмске и музичке, јапанске анимације (аниме), видео игара, као и индустрије фигура и играчака, односно онога што се подразумева под феноменом „кул Јапан“. Полазећи од претпоставке Стјуарта Хола да је поп култура вечито попршиште борбе, у раду се преиспитују субверзивне одлике овог „инфантилног“ јапанског медија на визуелном и наративном плану, као и особени механизми којима манга пружа отпор америчкој доминацији у домену масовне културе. Даље, фокус рада је на провокативном „лоликон“ жанру који се може тумачити као пример манга опирања тематском конзервативизму у домену фикције.*

Кључне речи: *манга, инфантилизација, „лоликон“, „кул Јапан“, отпор*

Увод

Чувена народна приповетка „Момотаро” („Дечак из брескве”) једно је од најзначајнијих литералних дела за јапански национални идентитет. Упркос бројним верзијама из усмених предања, прича о дечаку из брескве коју је пронашао старији брачни пар, од друге половине XIX века стандардизована је и уврштена у читанке за основну школу. Приповетка „Момотаро” адаптирана је у различитим визуелним форматима – хоризонталним свицима (*emakimono*, 絵巻物), илустрованим књигама – *кусазоши* (*kusazōshi*, 草双紙), сликовницама (*akahon*, 赤本), и илустрованим књигама за одрасле – *кибјоши* (*kibyōshi*, 黄表紙) који се сматрају претечама стрипа. Одраставши у снажног младића, Момотаро саопштава родитељима да одлази на острво злодуха (*oni*, 鬼) како би донео благо које они чувају. Јанигата Кунио (*Yanigata Kunio*),¹ утемељитељ фолклористике као научне дисциплине у Јапану, издвојио је „Момотаро” као аутохтону јапанску приповетку, иако су и у традицијама других култура познате приче о минијатурним јунацима, материјализованим у различитим изданцима фауне, а који усрећују парове без деце.²

Седамдесетих година XX века, један од водећих психијатара у Јапану, Дои Такео узима ову приповетку као пример којим објашњава младе и њихов бунт.³ Попут старијег брачног пара из приповетке, родитељи пружају љубав и заштиту деци, али значајно изостављају круцијалне савете о сазревању. Штавише, млади не успевају да утврде разлику између себе и родитеља, те им је потребно острво духова како би коначно одрасли, односно утврдили сопствене снаге и границе. Дои затим закључује да се у савременом друштву изгубила фигура оца која би објаснила значај ауторитета и поретка, те да је сасвим извесно да ће у тако безнадежном добу млади дуго преиспитивати своју моћ. Треба напоменути да Дои ову тезу формира након масовних јапанских протеста против ревизије Споразума о безбедности између Сједињених Америчких Држава и Јапана 1960. године, који су окупили више од хиљаду различитих радничких, пољопривредних и просветних синдиката, студентских и женских покрета, и бројних уметничких и културних организација и трупa, и кулминације глобалних студентских протеста 1968. године. Савремено доба Дои разуме као време перманентних криза

1 Сва јапанска имена су наведена према јапанском редоследу – презиме, затим следи име.

2 Vasić, D. (pr.) (2016) *Japanske narodne priče*, Beograd: Tanesi, str. 72.

3 Doi, T. (2014) *The anatomy of dependence*, Kodansha USA, p. 145.

и преврата, у којима се идеолошки освешћени младалачки бунт посебно истиче. У овом контексту, интересантно је нагласити да се послератни период у Јапану сматра историјском тачком у којој је становништво досегло масовну инфантилизацију.⁴

Разлози за такву „јапанску незрелост” проналазе се у ратном поразу и несучавању становништва са сопственом одговорношћу, као и рапидној промени у америчком односу према Јапану (од озлоглашеног непријатеља до најближег сарадника који није претња, већ неко коме је потребна заштита). Узрок инфантилизације јапанског друштва може се најраније препознати у императиву брзе модернизације Јапана током Меиџи периода (1868–1912) када је Јапан био „приморан” да „одрасте”⁵, а који је наступио након вишевековне изолационистичке политике. Ипак, изјава америчког окупационог генерала Дагласа Мекартура (Douglas MacArthur),⁶ да је Јапан попут „дванаестогодишњег дечака”, остаје упамћена као историјски факт којим се у јавном дискурсу јапански колективни идентитет карактерише као (политички) недорастао. Иан Бурма не скрива своју иритираност инфантилношћу послератне јапанске културе коју препознаје у „дизнилендовској архитектури”, „гласовима жена које се претварају да су девојчице” и „пословним људима који у метроима читају стрипове за дечаке”.⁷ У овом периоду се управо однос са Сједињеним Америчким Државама успоставља као кључан за политичку, економску и социо-културну стварност Јапана. Перспектива из које се америчка (популарна) култура, или шире – западно друштво, поставља као основна референца у односу на коју се процењује јапанска, доводи до представе да је оправдана употреба термина попут „инфантилизације” у контексту Јапана.⁸

Полазећи од претпоставке Стјуарта Хола (Stuart Hall) да је поп култура вечито поприште борбе, „поље на коме се одвија

4 Shibusawa N. (2010) *America's Geisha Ally: Reimagining the Japanese Enemy*, Cambridge: Harvard University Press.

5 Vincent, K. Nihon-teki miseijuku no keifu, in: *Nihon-teki sōzōryoku no mirai: Kūru japonoroji no kanōsei*, ed. Azuma, H. (2010), Tokyo: NHK Books, p. 20.

6 Мекартур је званично прихватио предају Јапана 1945. године и преузео кључну улогу током америчке окупације.

7 Burma, I. (2009) *The wages of guilt: memories of war in Germany and Japan*, London: Atlantic Books, p. 295; Kindle edition.

8 Дакле, овај рад треба читати у кључу отпора западњачком дискурсу о Јапану који се користи терминима попут *инфантилизације*, истовремено истичући сопствену „зрелост”.

трансформација”⁹, циљ овог рада јесте да се размотре могућности артикулације културе отпора у популарној култури друштва које је стигматизовано као незрело. Јапан након Другог светског рата сопствену „малолетност” интензивира, или барем не умањује са сваком надоласећом деценијом, а таква тенденција се евидентно шири и на глобалном нивоу. Можемо констатовати иронију да је Јапан заправо био „прогресиван“ у властитој адолесцентској „регресији”, јер је у исту закорачио пре остатка света.

Током историје, стрипови су најчешће оспоравани због „опасног” утицаја на друштво, формирајући стереотипе о „лаком штиву”, које може да исквари омладину, а одрасле претвори у неозбиљне друштвене актере.¹⁰ У раду се преиспитују субверзивни потенцијали „инфантилног” медија јапанске стрип културе и настоји се маркирању кључних тачака отпора према хегемонској доминацији западњачког стрипа. *Манга* дестабилише визуелне и наративне конвенције, повремено разарајући тематске табуе у домену фикције.

Манга као идентитет кул Јапана

Јапански стрипови познатији под именом *манга* (漫画), преваходно захваљујући жанровској разноврсности (комедија, романса, акција, хорор, научна фантастика, историјски, биографски, спортски, авантуристички, едукативни, еротски и др.) броје милионске читаоце широм света. Поред наведених тематских жанрова, класификовани су и према родним и старосним категоријама публике – *шоџо* (*shōjo*, 少女) – девојчице, *шонен* (*shōnen*, 少年) – дечаки, *џосе* (*josei*, 女性) – младе жене, *сенен* (*seinen*, 青年) – младићи. У Јапану, штампају се серијализовано као део *манга* часописа или самостално у виду обимних издања, често у неколико томова (*tankōbon*, 単行本). Јапанска национална издавачка асоцијација и Научно-истраживачки институт за издавачке делатности објавили су извештај у којем се наводи да *манга* тржиште (које укључује продају штампаних и дигиталних издања), вредно 441.4 милијарди јена (3.59 милијарди евра), прати пораст од 1,9% у 2018. години.¹¹ Значајан део *манга*

9 Hol, S. Beleške o dekonstruisanju „popularnog”, u: *Studije kulture*, priredila Đorđević, J. (2008), Beograd: Službeni glasnik, str. 318.

10 Током четрдесетих и педесетих година XX века у америчкој анти-стрип кампањи се посебно издвојио психијатар Фредрик Вертам (Fredric Wertham) са књигом *Seduction of the Innocent* (1954). О „антишунд закону” и стрип култури у Србији видети: Zupan, Z. *Strip u Srbiji 1955-1972*, mart 2006., https://www.rastko.rs/strip/1/strip-u-srbiji-1955-1972/index_1.html

11 <https://www.ajpea.or.jp/book/2-1902/index.html> <https://hon.jp/news/1.0/0/21536>

тржишта чине и *дођинши* (*dōjinshi*, 同人誌) радови независних аутора који стварају ван институционалних *мејнстрим* оквира. О *манга* популарности сведочи и постојање Међународног манга музеја у Кјоту (*Kyōto Kokusai Manga Mujiyami*, 京都国際マンガミュージアム), отвореног 2006. године, као и бројних *манга* кафића (*manga kissa*, 漫画喫茶). Последње две деценије, свакодневица у Јапану постаје у извесној мери *мангаизована* захваљујући билбордима, уличним знацима, брошурама и лифлетима различитих владиних и невладиних агенција који за циљ имају скретање пажње на одређени контекст у јавном простору (регулација понашања, упозорења) – *хјошику* (*hyōshiki*, 標識). Присутна је и пролиферација карактера (*kyara*, キャラ) који потичу из „наративних медија“ попут *манга*, *аниме*, видео игара, затим ликова креираних од стране компанија попут Санрио (*Sanrio*) и Сан-Икс (*San-X*) (глобално најпознатија *Hello Kitty*), потом робних карактера који немају никакав наративни контекст, већ су искључиво у служби конзумеризма, као и маскота различитих фирми, институција, општина, градова и префектура (*yuri kyara*, ゆるキャラ). Установљене су и бројне *манга* награде различитих категорија, а од 2007. године јапанско Министарство спољних послова расписује Међународни конкурс за манга радове¹². Од краја XX века *манга* курсеви постали су део академских курикулума, не само као део универзитетског образовања будућих *манга* уметника, већ и као предмет семиолошке, наратолошке и естетске анализе конкретних дела.

Подједнако на наративном и визуелном плану, може се рећи да *манга* стрипови генеришу културу отпора као директну реакцију на доминантне идеологије унутар и ван граница Јапана. Управо у предратном периоду, у време колективног сна о јапанском империјализму, популарност ових стрипова расте, јер су фигурирали као средство отпора политикама репресије. Са друге стране, позивајући се на теорију јапанске анимације као „националне форме” Таихеја Имамуре (*Taihei Imamura*), према којој се апропријацијом традиционалних уметничких техника Јапан снажно опире западњачком капиталистичком утицају, Крег Норрис (*Craig Norris*) упућује на јединственост јапанског стила који нејапанској публици и ауторима нуди алтернативну перспективу свепожимајуће „американизације глобалне визуелне културе”.¹³

12 https://www.mofa.go.jp/press/release/press4e_002413.html?fbclid=IwAR1JLEQndrINXa6H-jmFuv3Ccy6qC0Z1TIXUCeimpEV9CQQdUiUjmrEUM

13 Norris, C. (2010) Images of Resistance in Manga and Anime's Improbable Subjects., *JOSA*, Vol. 42, p. 97, 106.

Тезу о *манга* отпору америчкој колонизацији глобалне поп културе, Норис развија на примеру мотива непријатног мириса. Наиме, он истиче везу између свитака из дванаестог века, дубореза феудалног Јапана и савремених стрипова, тиме реферишући на очувани континуитет са традиционалним дрским и сатиричним „тоалет хумором” који пародира фигуре ауторитета. Иако се не може негирати очување актуелности овог мотива у савременом јапанском стрипу, узимање примера вулгарности као аутентичне националне карактеристике јапанске визуелне културе, доста открива о позицији самог аутора, тачније његовом нејапанском пореклу. Уместо наглашавања јапанске фасцинираности несуптилном иконографијом као видом културе отпора америчкој доминацији, може се указати на значајније непатворене *манга* карактеристике попут читања са десна на лево због вертикално штампаног текста, или комплексност и „мутација” наратива које се лакше остварују због обимности формата. Граматика визуелног *манга* језика огледа се у специфичном приказу крупних очију и ситних уста ликов¹⁴, као и у метафоричним конвенцијама (линије које у позадини лика „бришу” постојећи простор како би нагласиле ужурбаност, или букети цвећа који указују на емотивно стање лика) и симболичним знацима (крварење из носа као израз сексуалне узбуђености, грижење марамице као туга, мачији осмех лика као несташност, изненадна (*супер*)деформисаност лика као неозбиљност или срамота, и др.).

Међутим, питање шта је *манга* јесте комплексније од горе наведених одређења и карактеристика. Золтан Касук (Zoltan Kacsuk) указује на основну поделу у разумевању овог феномена кроз две призме – *манга* као стил и као *Made in Japan* концепт.¹⁵ У последње две деценије сам термин *манга* је у глобалном дискурсу превазишао националне оквири Јапана, и постао концепт који Жақлин Бернт (Jaqueline Berndt) тумачи као место „културалног раскршћа”¹⁶. Свакако, Бернт апропријацију и хибридизацију схвата као уобичајене и очекиване у контексту глобалних попкултуралних пракси,

14 „Манга бог”, Тезука Осаму је најутицајнији *манга* уметник, који је стварао под снажним утицајем америчког стрипа и Волта Дизнија (Walt Disney). Иако је неспоран Тезукин допринос јапанском стрипу, визуелни језик онога што се данас глобално препознаје као *манга* стандард не подражава стил овог аутора.

15 Kacsuk, Z. (2018) Re-Examining the “What is Manga” Problematic: The Tension and Interrelationship between the “Style” Versus “Made in Japan” Positions, *Arts* 7 (3). (10th July 2018). <https://www.mdpi.com/2076-0752/7/3/26/html>

16 Berndt, J. and Kümmerling-Meibauer, B. (eds.) (2013) *Manga's Cultural Crossroads*, New York and London: Routledge, p. 1.

указујући на утицај америчког стрипа на *bande dessinée* и *манга* стрипове, али истичући да се геополитичко и национално одређење значајно више истиче када је реч о *манга* стриповима.

Имајући у виду доминацију западњачке, превасходно америчке поп културе на глобалном нивоу, *манга* популарност ван Јапана нуди симболички излаз, алтернативу односно отпор таквој културној хегемонији. Након Другог светског рата, Јапан је проналазио начине да унапреди своје односе са светом, промовишући властиту традиционалну уметност и културу. Са престанком Хладног рата и падом Берлинског зида, који доводе до већег степена глобалне интеграције, и убрзаним развојем информацијско-технолошких система, промовисање јапанске поп културе постаје стратешки императив државне политике. У политичком дискурсу, као ре-дак пример скретања пажње на значај стрипова, издваја се јапанска Либерално-демократска партија која је међу својим приоритетима, поред борбе против тероризма и рецесије, заштите животне околине, навела и промоцију популарне културе – *манга*, *аниме* и видео игара.¹⁷

Пројекат *Кул Јапан* има за циљ да деривате индустрије поп културе (*манга*, *аниме*, видео игре) успостави као ефикасне чиниоце јапанске *меке силе*.¹⁸ Учинковитост оваквог подухвата јапанског државног апарата сасвим извесно је у корелацији са информационо-технолошком ером новог миленијума. Интернет је омогућио већу видљивост партиципаторних и фандом заједница које јапанску особеност вреднују и подражавају. Интересантна је и чињеница да су на светском тржишту изузетно популарни уџбеници-туторијали који подучавају „како се црта *манга*”, чиме се активно подстиче креативност *манга* конзумента.¹⁹

Значај овог пројекта као *меке силе* није само у лукративности, већ и у другим друштвеним аспектима, односно промени модела понашања и перцепције. *Кул Јапан*, речима Катје Валаскиви (Katja Valaskivi) представља „друштвено имагинарно”, где се циљеви политике јапанске владе укрштају са перцепцијама националних и транснационалних фан

17 Исто, стр. 21.

18 *Кул Јапан* укључује и филм, музику, моду, кухињу и архитектуру.

19 Крајем XX века издавачи *Graphic-sha* и *Japanime Co. Ltd.* почели су популаризацијом серијала *How to Draw Manga* у Јапану и иностранству. Овај тренд наставили су бројни јапански и инострани аутори; Hosoi, A. (2015) *Draw Manga Faces for Expressive Characters: Learn to Draw More Than 900 Faces*, IMPACT Books; Petrovic, M. (2015) *Manga Crash Course: Draw Manga Characters and Scenes from Start to Finish*, Impact Books.

заједница.²⁰ У ери глобалне економије, брендирање националог идентитета не само да је важна стратегија позиционирања у односу на друге државе, већ и доприноси процесу националне хомогенизације, чиме се додатно помера фокус са негативних или нежељених аспеката друштва. Позивајући се на одређење кул конзумеризма као „перманентног стања приватне побуне“ код Паунтина и Робинса (Pountain, Robins), где кул став подразумева прихваћеност вршњака и скандализовање родитеља, Валаскиви примећује парадокс напора државног апарата да присвоји „дечију“ забаву, претварајући је у национални бренд.²¹ *Бити кул* са собом носи аутентичан, бунтован, младалачки став према ауторитету, те се у асиметричним односима различитих култура у глобалној сфери, овакво брендирање Јапана може тумачити управо као такво. Наиме, креативни приступ званичне јапанске културне политике у виду *манга* популаризације, односно пропагирања садржаја који често скандализују „одрасли“ Запад, управо дестабилизује суверену надмоћ доминантне поп културе. Суштински ризик да кул аспект буде заправо изопштен из *манга* културе, јер је присваја државна политика, није утицао на мању популарност ове уметности у Јапану. Поред тога, официјелна стратегија јапанске културне политике да промовише контра-културни „адолесцентски“ медиј, радикално се супротставља ригидности коју Запад сервира у домену поп културе.

Нормирање праћено политичком коректношћу достиже врхунац са формирањем професије *осетљивог читаоца* (*sensitivity reader*) у америчком издаваштву. Задатак оваквог читаоца јесте да помогне издавачу и „исправи“ аутора, односно укаже на „веродостојност“ дела и потврди аутентичност одређених ликова, јер сам дели слично искуство или припада мањинској (или маргинализованом) идентитетској групи о којој је реч. Потреба да се умањи или у идеалном случају потпуно искорени недоследност и неподударност са реалношћу, настаје из бриге издавача да негативне критике дела не буду засноване на препознатом стереотипном и безосећајном закључивању аутора. Идеја да „уредници различитости“ поспешују дело фикције указује на нове видове „креативног“ ограничавања ауторских слобода, и евидентно смањује потенцијал субверзивног језика уколико не одговара реалности проживљеног искуства одређеног читаоца. Насупрот стерилним садржајима насталим оваквим методама прочишћења текста поставља се званични Јапан који

20 Valaskivi, K. (2013) A brand new future? Cool Japan and the social imaginary of the branded nation, *Japan Forum*, p. 4.

21 Исто, стр. 9.

је спреман на ризик „неодговорности” у домену популарне културе. Отуда се промовисањем кул *Јапана* уједно истиче и брендира јединственост јапанског идентитета.

*Опсценост као ултимативни
реметилачки фактор*

У Јапану је законска регулатива опсцености дефинисана чланом 175 и датира из Меиђи периода када се тежило све већем усаглашавању са западњачким друштвима. Иако послератни устав гарантује непримењивање цензуре, многа књижевна и филмска дела, као и дела савремене уметности управо су оспоравана поменути чланом који не дефинише *шта је* опсцено, већ прописује казну за онога ко такав садржај дистрибуира и продаје.²² Незванично, пракса ипак показује да су за државне органе неприхватљиви прикази директне пенетрације, гениталија и пубичних длака. У оваквим околностима, поједини *манга* и *аниме* уметници прибегавају радикално другачијем схватању дводимензионалних карактера које стварају. Еротски и порнографски (*hentai*, 変態) садржаји обилују фантастичним, „магичним” елементима – како би се нагласила *нестварност* ликова и ситуација. Отуда су чести примери телесних метаморфоза, гениталија у бојама које не одговарају боји коже или чији је „реални” анатомски облик замењен другим „предметом”, попут демона са бројним пипцима. Исто становиште *нереалности* се користи за објашњавање *рорикон* (ロリコン) односно *лоликон* (Лолита комплекс) жанра који подразумева приказе девојчица у еротским сценама, или мање популарног *шотакон* (*shotakon*, ショタコン) жанра који се фокусира на дечаке. Из *лоликон* перспективе подразумева се да се деца не сматрају сексуално активним бићима, те се изводи закључак да је овакав тип репрезентације поприлично удаљен од реалности. Девојчице у пре-адолесцентском периоду са изузетно наглашеним попросјем представљају оно што би емпиристи назвали „сложеном идејом” попут једнорога или кентаура. Ван граница Јапана, *лоликон* жанр неизоставно прати дискурс који демонстрира увређеност, гађење и бес, и позива на етику, морал, и цензуру.²³ Штавише, очигледни су

22 Cather K. Must we burn eromanga? Trying obscenity in the courtroom and in the classroom, in: *The End of Cool Japan Ethical, Legal, and Cultural Challenges to Japanese Popular Culture*, ed. McLelland, M. (2017), London and New York: Routledge, p. 76.

23 Познат је случај Кристофера Хендлија (Christopher Handley) из Сједињених Америчких Држава, који је 2010. године осуђен на шест месеци затвора због поседовања стрипова *лоликон* жанра. Четири године раније царинска контрола је прегледала пошиљку коју је Хендли наручио из Јапана, те је спорни садржај довео агенте и полицијске званичнике до

есенцијализам и тенденција да се због оваквих фиктивних садржаја читаво јапанско друштво окарактерише као перверзно и девијантно.²⁴

Реч је дакле о „непопуларној поп култури”. О непопуларности таквог *манга* жанра, тачније о последицама академског истраживања и интервјуисања *лоликон* аутора, сведочи културни антрополог Патрик Галбреит (Patrick W. Galbraith). Наиме, Галбреитхова књига је објављена без интервјуа са Уџијамом Акијем (Uchiyama Aki), једним од најпопуларнијих *лоликон* уметника почетком осамдесетих година XX века, који је нестао са сцене након врхунца популарности овог жанра, под изговором комерцијалног америчког издавача да не жели да изазове моралну буру.²⁵ Сличном логиком су се водили организатори научне конференције у Аустралији захтевајући да Галбреит изостави из своје презентације Уџијамине цртеже, као и британски издавач академских издања, одбивши да их штампа како их не би учинили доступним јавности, и тако прекршили законске одредбе. Како је у глобалним размерама готово евидентно постојање једногласја о оправданости забране поменутог жанра, као и неприхватљивости других сексуализованих *манга* приказа, Галбреитхова запитаност „како знамо о чему говоримо, ако не можемо да видимо цртеже, нити да чујемо мишљење оних који их стварају”²⁶ чини се оправданом. Заиста је упитно промовисање цензуре фикције као адекватне мере заштите уз игнорисање културно-историјског контекста у којем оваква дела настају или се конзумирају.

Треба имати у виду да се претеча *лоликон*, као и *хентаи* жанра може пронаћи у *еро гуро нонсенсу* (エログロナンセンス) уметничком правцу, насталог тридесетих година XX века. Неколико научних часописа заинтересованих за проучавање перверзне сексуалности, постали су популарни и ван академске заједнице због готово сензационалистичког дискурса и несвакидашњих илустрација. Скепса у научно-образовни допринос оваквих часописа довела је до укидања

Хендлијевог стана. Заплењена је колекција од више од 1200 *манга* стрипова и часописа, као и ди-ви-ди дискови, видео касете и компјутери. Након одслужене казне, Хендли је одлуком суда морао да буде подвргнут психијатријском лечењу током наредних пет година.

24 И други жанрови попут *BL* (boys' love, ボーイズ ラブ), *jaou* (yaoi, やおい) – сексуални односи међу младићима, *yuri* (百合) – сексуални односи међу девојкама, или било какав вид квивр позиције.

25 Galbraith, P. W. (2018) Encountering Uchiyama Aki: On the Need for Situated Knowledge and Learning in a Global World, *Orientaliska studier*, No. 156, p. 197.

26 Исто.

финансијске помоћи од стране владе, али су часописи наставили да се објављују до Другог светског рата када се престало са таквом праксом због несташице папира. Након америчке окупације, поново постају популарни као израз слободе говора и бунта против свепрожимајућег наметања моралних начела унутар јапанског друштва. Разматрајући питање масовне културе, чувени теоретичар јапанске политичке мисли, Марујама Масао (Maruyama Masao) наводи да су у доба „јапанске модерности” двадесетих година прошлог века, родитељи страховали од два типа искушења којима су се њихова деца-студенти могли препустити. Проведећи слободно време у токијском Гинза кварту, са обиљем новоотворених робних кућа, кафића, барова и чајницица, модерне девојке – *мода* (*modan gāru*, モダンガール) и модерни младићи – *мобо* (*modan bōizu* モダンボーイズ) могли су да се препусте „еротизму, гротески и апсурдима” или да оду у другу, још опаснију крајност, да постану левичари-револуционари, према којој су родитељи били мање благонаклони.²⁷

Намера овог рада није у апологетској служби *лоликон* жанра, већ скретање пажње да су одређени садржаји директно испровоцирани одговор на покушај регулације и контроле креативног израза од стране државног апарата. Поједини аутори попут Стивена Смета (Steven Smet), упућујући на статистичке податке да је стопа сексуалних деликата у Јапану једна од најнижих на свету, закључују да управо *манга* девојчице штите девојчице у реалном животу.²⁸ Тема овог рада није проналажење одговора на питање зашто *лоликон* жанр има своју публику, нити какви су ефекти конзумирања таквог садржаја. Наметање граница и нормирање имагинације заправо первертира „прихватљиву стварност” и отвара нове просторе за испитивање нестандардних представа (сексуалности). У *лоликон* жанру невиност и неискуство љупких девојчица, који се једнако промовишу у оквиру *шо-ђо* наратива, укршта се са „опасном” идејом сексуалности. Субверзивност се овде генерише путем еротизације управо оних карактеристика незрелости које се деценијама нуде и вреднују као пожељне у конзумеристичком друштву.

Током убрзане модернизације Јапана, крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, термин *шо-ђо* се односио на девојчице и младе девојке, односно на период одрастања пре сазревања у одраслу жену спремну на брак. Како се

27 Maruyama, M. Patterns of Individuation and the Case of Japan: A Conceptual Scheme, in: *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization*, ed. Jansen, M. B. (2015), Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 489-532.

28 Smet, S. (1995) Cream Lemon: An Almost Complete Overview, *JAMM*, No 4, p. 39.

друштвени живот мењао у наредним деценијама, до промене је дошло у разумевању овог појма, те се од осамдесетих година XX века примењује на девојчице у пре-адолесцентском периоду. Женска популација је значајна категорија у домену маркетинга, и временом се, са све већим потребама капиталистичке машинерије, старосна граница снижава. У конзументистичком друштву, *шођо* прелази пут од циљне групе до производа који се нуди тржишту. Нови економски модели на прагу трећег миленијума, довели су до тога да је *шођо* постала општи „симбол феминизације и инфантилизације постмодерног Јапана”²⁹.

Под учесталим притиском Уницеф и *Esprit*³⁰ организација и америчке амбасаде, Јапан 2014. године прихвата да законом регулише поседовање дечије порнографије. Међутим, и конзервативне струје у Јапану настоје да се почне са применом санкционисања „порнографије квази-деце” (*jun jidō poruno*, 準児童ポルノ) и сексуалних приказа „непостојеће омладине” (*hijitsuzai seishōnen*, 非実在青少年).³¹ Дакле, у ери транснационалних феномена и медијске конвергенције, долази до глобалног приближавања интернационалних цензорских стандарда, који тенденциозно занемарују историјске и културне контексте у којима дела настају. Брига о „осетљивости” читаоца и заштитнички однос према фиктивним ликовима доводи до опште униформности света који се у свакодневном животу све теже опире таквој наметнутој једнородности.

Закључак

Након Другог светског рата, донедавни непријатељи – Сједињене Америчке Државе и Јапан постају блиски сарадници, и заједничким снагама раде на промени јапанског имиџа, где Америка преузима родитељску улогу над „малолетним” Јапаном. У наступајућим деценијама, означену инфантилност као карактеристику националног идентитета, Јапан не одбацује и превазилази, већ је прихвата и промовише. Како је амерички покултурни империјализам чврсто утемељен током XX века, готово је била незамислива дивергентна

29 Prough, J. S. (2011) *Straight from the Heart: Gender, Intimacy, and the Cultural Production of Shōjo Manga*, Honolulu: University of Hawai'i Press, p. 10.

30 End Child Prostitution, Child Pornography and Trafficing of Children for Sexual Purposes.

31 Cather K. Must we burn eromanga? Trying obscenity in the courtroom and in the classroom, in: *The End of Cool Japan Ethical, Legal, and Cultural Challenges to Japanese Popular Culture*, ed. McLelland, M. (2017), London and New York: Routledge, p. 78.

појава која је у стању да тржишно парира овој доминацији. У таквим околностима, глобалне размере манга популарности интересантан су феномен, јер је реч о ретком примеру конкурентности на попкултурном тржишту које подлеже нормирању од стране хегемоног Запада. Манга као кључни елемент кул Јапана популарише се у глобалном селу које у овој стрип уметности истовремено препознаје универзалност и уникатне вредности једне „инфантилне” нације. Поред тога што се манга-манија успешно позиционирала на супрот доминантној струји у домену глобалне поп културе, односно што је манга постала транснационални производ у свету хипер-конзумеризма, више него други облици стрип културе подстакла је фанове да преузму креативну ауторску улогу и не буду само пасивни конзументи. Ово проширено подручје креативности није нужно и простор слободе, већ перманентне борбе са ауторитетима који настоје да глобално усагласе регулацију фикције. Тек након манга позиционирања на глобалном нивоу, ушавши у видокруг Запада, одређене субверзивне одлике ове културе постају уочљивије, јер се у иманентној средини не препознају као дискутабилне и претеће.

ЛИТЕРАТУРА:

- Berndt, J. and Kümmerling, M. (eds.) (2013) *Manga's Cultural Crossroads*, New York and London: Routledge.
- Burma, I. (2009) *The wages of guilt: memories of war in Germany and Japan*, London: Atlantic Books.
- Cather, K. (2017) Must we burn eromanga? Trying obscenity in the courtroom and in the classroom, in: *The End of Cool Japan Ethical, Legal, and Cultural Challenges to Japanese Popular Culture*, ed. McLelland M. (2017), London and New York: Routledge, pp. 70-93.
- Doi, T. (2014) *The anatomy of dependence*, Kodansha USA.
- Galbraith, P. W. (2018) Encountering Uchiyama Aki: On the Need for Situated Knowledge and Learning in a Global World, *Orientaliska studier*, No. 156.
- Galbraith P. W. „The lolicon guy“ – Some observations on researching unpopular topics in Japan, in: *The End of Cool Japan Ethical, Legal, and Cultural Challenges to Japanese Popular Culture*, ed. McLelland M. (2017), London and New York: Routledge, pp. 109-133.
- Hol, S. Beleške o dekonstruisanju „popularnog”, *Studije kulture*, priredila Đorđević, J. (2008), Beograd: Službeni glasnik, str. 317-328.
- Hosoi, A. (2015) *Draw Manga Faces for Expressive Characters: Learn to Draw More Than 900 Faces*, Impact Books.
- Kacsuk, Z. (2018) Re-Examining the “What is Manga” Problematic: The Tension and Interrelationship between the “Style” Versus “Made

in Japan” Positions, *Arts* 7 (3). (10th July 2018). <https://www.mdpi.com/2076-0752/7/3/26/htm> (last accessed 28th October 2018)

Maruyama, M. Patterns of Individuation and the Case of Japan: A Conceptual Scheme, in: *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization*, ed. Jansen, M. B. (2015), Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 489-532.

Norris, C. (2010) Images of Resistance in Manga and Anime’s Improbable Subjects, *JOSA*, Vol. 42, pp. 95-114.

Petrovic, M. (2015) *Manga Crash Course: Draw Manga Characters and Scenes from Start to Finish*, Impact Books.

Prough, J. S. (2011) *Straight from the Heart: Gender, Intimacy, and the Cultural Production of Shōjo Manga*, Honolulu: University of Hawai’i Press.

Shibusawa, N. (2010) *America’s Geisha Ally: Reimagining the Japanese Enemy*, Cambridge: Harvard University Press.

Smet, S. (1995) Cream Lemon: An Almost Complete Overview, *JAMM*, No 4, pp. 38-46.

Valaskivi, K. (2013) A brand new future? Cool Japan and the social imaginary of the branded nation, *Japan Forum*, pp. 1-19.

Vasić, D. (pr.) (2016) *Japanske narodne priče*, Beograd: Tanesi.

Vincent, K. Nihon-teki miseijuku no keifu, in: *Nihon-teki sōzōryoku no mirai: Kūru japonorōjii no kanōsei*, ed. Azuma, H. (2010), Tokyo: NHK Books, pp. 15-46.

Zupan Z. *Strip u Srbiji 1955-1972*, mart 2006., https://www.rastko.rs/strip/1/strip-u-srbiji-1955-1972/index_1.html

Ana Došen

Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade

SUBVERSIVE TRADEMARKS OF *MANGA* CULTURE IN
THE CONTEXT OF POPCULTURAL GLOBAL VILLAGE

Abstract

In spite of being initially produced for local audiences, Japanese comics – manga – successfully transversed the national borders and increased the economic and cultural significance of Japan. Manga influence has been recognized within cool Japan domains of pop culture industry – film, music, anime, video games, merchandising. Drawing on Stuart Hall's notion that popular culture is a space of constant tension and struggle, I reinvestigate the subversive trademarks of this “juvenile” Japanese medium, in terms of visual and narrative style, as well as its mechanism to generate resistance to American mass culture hegemony. Furthermore, the emphasis is on a controversial lolicon genre which can be read as manga rebellion against conservatism in the realm of fiction.

Key words: *manga, infantilization, lolicon, cool Japan, resistance*



Снежана Јовчић Олђа, *Амаја*, 45 x 49.5 цм, 2015.

Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1963079S

УДК 821.163.41.09-14"19"

821.163.41.02АВАНГАРДА

82.0

оригиналан научни рад

ЖАНРОВСКА СУБВЕРЗИВНОСТ АВАНГАРДНЕ ПОЕЗИЈЕ

Сажетак: Српска књижевност на почетку 20. века у оквиру историјске авангарде ствара нове поетичке обрасце. Као основни концепт, авангардни уметници заступали су концепт побуне: против устаљених књижевних конвенција, против религије, против традиције, против историје, против свих врста ауторитета и идеологија. Као доминантан жанр епохе издвојила се лирска песма која је била погодна за поетичке експерименте авангардних стваралаца. Променама у оквиру лирског жанра и нападом на форму и принципе поетског стварања песници су нападали и поредак који је дао принципе успоставио. У раду се на примерима Станислава Винавера, Милоша Црњанског и Растка Петровића, преко теорије жанра, преиспитују поступци компоновања лирске песме и употребе лирског жанра као места побуне и отпора према ауторитетима и конвенцијама.

Кључне речи: српска књижевност, авангарда, лирска песма, теорија жанра

Концепт жанра¹

Дискурзивни појмови као саставни део свакодневне комуникације непрестано се класификују и разврставају на основу критеријума који су утврђени културним кодовима.

1 Рад је настао на основу истраживања која се спроводи за потребе пријављене докторске дисертације под називом *Преиспитивање жанровских конвенција српске лирике авангардног и неоавангардног опредељења* на модулу Српска књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду.

Класификација усмерава и начин интерпретације самог кода. Када се на основу утврђених правила дискурзивни појмови препознају као саставни део одређене групе или класе, они активирају и различите реакције (на пример, различито се реагује на рекламу, на текстуалну поруку, на вест, на лирску песму). Један од система који се користи за класификацију дискурзивних појмова заснива се на концепту жанра.

Неоспорно је да је концепт жанра чињеница културе, као и свакодневне комуникације која у себе инкорпорира и организује културне кодове на основу којих се жанр употребљава. Присутан не само у уметности и књижевности већ у свим сферама човековог деловања концепт жанра није обухваћен јединственим одређењем. Он може бити схваћен као оруђе класификације, као средство комуникације, као културолошки феномен, па чак и као регионални, територијални образац културе. Истовремено и негиран и незаобилазан и присутан и избегаван, свакако је концепт који се опире дефинисању. Дефиниција није својствена његовој природи с обзиром да је пролазио кроз различите модификације и промене, мењао своја лица, облике и карактеристике како би опстао, истовремено и присутан и одсутан, и нормативан и дескриптиван, и признат и игнорисан.

Једно од понуђених и могућих одређења концепта жанра јесте констатација, исказ да су жанрови скупови препознатљивих форми које су међусобно повезане сопственом унутрашњом динамиком. При томе и форма је термин који би требало разјаснити. Форма је схваћена као појавни облик, изглед, образац, схема, састав, конструкција – супротно од безобличног, неодређеног, неформираниог, необликованог, нејасних обрису, несталног, недефинисаног, неубличеног.

Након првобитног препознавања појмова врсте и рода, односно жанра у оквиру њих, као средстава књижевне класификације и одређивања њиховог нормативног карактера од стране античких теоретичара, и прихватања те нормативности од стране класициста, тек од доба романтизма жанрови се посматрају као историјске, променљиве категорије. Односно, до романтизма жанр је посматран искључиво као канонски, непроменљиви и универзалан појам. Отпор према теорији жанра и самим жанровима најпре се појавио у културама које су наследиле класицистичке нормативне постике као што су француска и италијанска (1900. године Бенедето Кроче (Benedetto Croce) негирао је постојање било каквих жанровских одређења сматрајући да је свако дело свет за себе). Савремена теорија жанра демократизовала је и проширила појам тако да се сада примењује и у контекстима који су удаљени од књижевности и уметности. Жанрови су,

дакле, историјске категорије и као такви они „су двоструко оријентисани, дијахронијски и синхронијски, према традицији и према функцији у систему културе одређеног историјског периода.”²

Жанр је концепт који се увек изнова осмишљава и самим тим се опире коначној дефиницији. Он представља заједничку конвенцију друштва и текста, аутора и читалаца, аутора и критике. Адена Розмарин (Adena Rosmarin) наводи да су „’схема’, ’премиса’ или ’модел’ уопштени термини за оно што се у студијама књижевности назива ’жанр’.”³ У студијама књижевности жанр се посматра као врста схеме „начина на који се расправља о књижевном тексту у смислу његовог повезивања са другим текстовима и коначно његовог формулисања у смислу тих текстова.”⁴ Савремене књижевне теорије жанрове не посматрају као нормативне категорије већ их посматрају као „позитивну подршку”. Према Аластеру Фаулеру (Alastair Fowler) „они нуде место [...] у оквиру кога аутор може да ствара – станиште посредоване коначности; одговарајући ментални простор; литерарни матрикс помоћу кога се може организовати искуство у току састављања једног дела.”⁵

Жанровска терминологија променљива је и нестабилна као и сам концепт жанра. Павао Павличић у делу *Књижевна генологија* на основу теорије и историје југословенских књижевности, жанр схвата као класификациону категорију и разликује четири нивоа књижевне класификације: род, врсту, подврсту и жанр. Међутим, врло је тешко направити јасну разлику између појединих нивоа Павличићеве класификације тако да термилошка конфузија и даље постоји с обзиром да се врло често и за врсту и подврсту употребљава термин жанр као и придев „жанровски”. Павличић наводи да се поетика једне епохе одређује на основу књижевне врсте која је доминантна (у доба романтизма доминирала је лирска песма, у доба реализма – роман) и у оквиру врсте налазе се припадајуће подврсте и жанрови, међутим, термин који је у употреби како би се дефинисала поетика дате епохе је „жанровски систем”. Жанровски систем једне књижевне

2 Culler, J. (2015) *Theory of the Lyric*, Cambridge: Harvard University Press, p. 47; Наведена публикација није преведена на српски језик, сви преводи који се односе на наведену, али и остале публикације на енглеском језику су ауторкини (прим. аут.).

3 Rosmarin, A. (1985) *The Power of Genre*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 21.

4 Исто.

5 Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature*, Cambridge: Harvard University Press, p. 31.

епохе, дакле, обухвата доминантну књижевну врсту и њене подврсте и жанрове⁶. Тако дефинисан, жанровски систем одређује поезику једне епохе и смена жанровског система представља смену поетичке парадигме и прелазак у другу књижевну епоху. У оквиру врсте, жанрови се међусобно повезују на више нивоа, и хоризонтално и вертикално, утичу једни на друге, мењају једни друге и на тај начин стварају и дефинишу поезику чији су саставни део.

Суштина Павличићевог одређења књижевног жанра као појма, који ће бити примењен и у овој студији јесте да књижевни жанр представља скуп текстова унутар једне одређене књижевне врсте, скуп који садржи све особине које има књижевна врста којој припада, међутим, садржи и специфичније карактеристике, односно, дате особине врсте третира на другачији начин у односу на текстове који се налазе у оквиру исте књижевне врсте, а не припадају датом жанру. Према Павличићу, „нека од обиљежја врсте – заједничка свим њезиним припадницима – жанр подвргава својим посебним, жанровским правилима и на томе гради свој идентитет.”⁷ Такође, треба скренути пажњу да се не говори о жанру као нормативној категорији већ о постојању нормираних особина, карактеристика, које су заједничке одређеном броју књижевних текстова на основу којих се они групишу, али истовремено и разликују од других текстова.⁸ Приликом дефинисања појма немогуће је оградити се у потпуности од термина као што су „норме”, „правила” или „закони”, међутим, жанр се не схвата као нормативна категорија. Текстови нису унапред детерминисани избором жанра „они сами представљају *употребу једног жанра*, учинак или наговештај норме и конвенција које их одређују и које они исто тако могу да трансформишу.”⁹

Адена Розмарин сматра да „ниједан жанр не може да представља свој текст без преуређивања, реорганизовања, или некаквог другачијег напуштања схематског обележја. *Увек* постоји разлика између општег и појединачног, и та разлика није само последица изостављања нечега већ и

6 Треба напоменути да код самог Павличића није у потпуности дефинисана разлика између термина којима се обележавају 'подврста' и 'жанр', и то нарочито у оквиру лирске поезије (коју скоро ни не помиње у својој класификацији).

7 Pavličić, P. (1983) *Književna genologija*, Zagreb: SNL, str. 102.

8 Терминолошка конфузија присутна је у оквиру теорије жанра уопште, не само на овим просторима. Жанр врло често има далеко шире значење и врло често подразумева и врсту и подврсту из Павличићеве поделе.

9 Frow, J. (2005) *Genre*, London: Routledge, p. 25.

додавања нечега.”¹⁰ Другим речима, жанр је ограничена схема која у себи садржи неограничен број предлога и увек је променљива и нестабилна категорија.

Ситуацију у савременој теорији жанра можда најбоље описује Жак Дерида (Jacques Derrida) који тврди да „...текст не припада ни једном жанру. Сваки текст учествује у једном или у неколико жанрова, не постоји текст без жанра, жанр и жанрови су увек присутни, само што такво учествовање не значи и припадање.”¹¹ Дакле, „закон жанра” како га Дерида назива, суочава се од самог почетка са чињеницом да не може у потпуности да контролише текст који му „припада” па се „закон жанра” суочава са „лудилом жанра”. Џон Фроу (John Frow) се слаже да постоји разлика између припадања једном жанру и учествовања у једном жанру и наводи да „текстови раде на жанру исто толико колико жанр ради на њима (колико су обликовани жанром), жанрови су сетови без краја, и учествовање у њима може да буде у различитим формама.”¹² Ознаке, карактеристике на основу којих се једно дело сврстава у одређени жанр парадоксално не припадају датом жанру и зато је граница жанра опозвана оног тренутка када је и успостављена. Жанр је концепт који поседује потенцијал, он је могућност, а не норма.

Жанрови су, дакле, нестабилна категорија и у домену својих карактеристика, као и у домену употребе. Временом се мењају, развијају, еволуирају као и њихов карактер и њихова употреба. Различити су начини на које се испољава динамика једног жанра. Како би се превазишли „недостаци” једног жанра, недостаци за које су постојала различита оправдања, аутори су прибегавали многобројним иновативним поступцима: комбиновање (које подразумева активирање семантичких потенцијала свих жанрова који се употребљавају), стварање антижанрова (најчешће на тематском нивоу), стварање жанровских хибрида, промена скале (увођење „ниских” жанрова у тзв. „високу” књижевност), промена намене итд.

Међутим, у савременој теорији и уметничкој пракси постоји неслагање између схватања жанровских конвенција и њихове употребе, наиме, теоријски, правила више нису обавезујућа (у неким случајевима ни не постоје), међутим, у стваралачкој пракси она су присутна, са једне стране да би се поштовала, са друге да би се негирала.

10 Rosmarin, A. нав. дело, p. 44.

11 Derrida, J. (1980) *The Law of Genre*, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, Chicago: The University of Chicago Press, p. 65.

12 Frow, J. нав. дело, стр. 28.

Жанрови су неопходни као полазиште које треба прихватити, ако никако другачије, као полазиште коме се треба супротставити и као скуп правила која треба прекршити. У зависности од поетике епохе. Однос једног дела према жанру је однос активне модулације”, како је назива Фаулер и то модулације која комуницира и „вероватно поседује комуникативну вредност много већу него што смо ми свесни.”¹³

Лирика као жанр историјске авангарде

Жанр лирске песме прешао је дуг пут од античког ритуалног, перформативног говора преко средњовековне религиозне лирике са једне стране, и трубадура са друге, до Бодлера (Charles Baudelaire), Малармеа (Stéphane Mallarmé), Рембоа (Arthur Rimbaud) захваљујући којима је лирика постала подручје експеримента и оригиналности. Двадесети век је век отпора према традиционално схваћеној лирској песми. Отпор и рушење конвенција представљају саставни део поетика 20. века, поетика епоха и поетика појединачних аутора.

Са друге стране, лирска песма као теоријски концепт била је непризната све до 16. века када је уведена као саставни део жанровске тријаде која води порекло још од Аристотеловог дела „О песничкој уметности” у оквиру које су били признати само еп и драма. У 20. и 21. веку „савремени теоретичари лирику не схватају толико као израз песникових осећања, колико је схватају као асоцијативни и имагинативни рад на језику – као експериментисање језичким везама и формулацијама које утичу на то да поезија буде својеврсно разарање културе пре него складиште културних вредности.”¹⁴

У савременим теоријама лирика је препозната као „фундаментални жанр”, како је назива Џонатан Калер (Jonathan Culler) и прихваћена је као „мера за поезију”. Под појмом лирике подразумева се целокупна поезија и сви облици у којима се она манифестује који се међусобно разликују по формалним и морфолошким карактеристикама.

Једна од основних одлика поезије на почетку 20. века јесте избегавање традиционално схваћеног појма лирске песме утемељеног у доба романтизма који се сводио на исказивање песникових осећања као и описе природе укалупљене у строге жанровске обрасце. Постојећа представа о песнику и песништву био је модел који је требало избегавати и коме се требало супротставити. Лирика на почетку 20.

13 Fowler, A. нав. дело, стр. 20.

14 Culler, J. нав. дело, стр. 89.

века пружа двоструки отпор: са једне стране, отпор према традиционално схваћеном жанру као нормативној категорији, са друге – отпор према моделу по коме је лирика само место експресивности, а не креативности и оригиналности.

Почетак 20. века у српској књижевности обележава период који се данас најчешће означава појмом „историјска авангарда“. Време борбе, отпора и супротстављања и друштвеним и књижевним конвенцијама. Почетак 20. века у српској књижевности је период када је књижевност била у позицији да пружи одређен вид отпора постојећим идеологијама – и друштвеним и књижевним. На пољу жанра, авангарда је представљала свесну борбу да се избегну класификације и конвенције. Уметници нису у потпуности успели да наруше и поруше поредак који су нападали, али јесу успели да унесу значајне измене и новине на пољу лирике, књижевности и уметности уопште. Авангарда представља својеврстан покушај исклизнућа из жанровских координата. Попут жанра који је био културна творевина, комуникациони модел, али и средство – књижевно, културолошко, социолошко, друштвено и који је био константно у процесу настајања и редефинисања – и авангарда избегава сваки облик дефинисања и коначности. Она је непрекидно била у процесу настајања и преиспитивања. По својој природи авангарда измиче описивању, класификацији, прецизној дефиницији. Кетрин Белси (Catherine Belsey) сматра да „авангарда није само ствар стила“ и „зато што поставља питања она поткопава све извесности.“¹⁵

Ренато Пођоли (Renato Poggioli) увиђа и да је авангарда пуна ентузијазма и емоционалне фасцинације, да она осећа у себи драж борбе за нешто што је ново и неизвесно. Овај моменат он назива активистичким. Пођоли види још три момента или елемента авангарде: антагонистички, нихилистички и агонистички. Антагонизам авангарде испољава се претежно у томе да се игнорише све друго осим ње саме, нихилизам је агресија подигнута на виши степен нетрпељивости, и можда, борбе до истребљења. Агонистички моменат је моменат финале нетрпељивости. Он означава незадовољство авангарде самом собом и директно је негирање њене активистичке егзалтације. То је завршни моменат сваке конкретне авангардне манифестације.¹⁶

Основни парадокс авангарде налази се у њој самој. Истовремено и јединствена и разнородна, и универзална и

15 Belsi, K. (2010) *Poststrukturalizam*, Beograd: Službeni glasnik, str. 105.

16 Детаљније у: Podoli, R. (1975) *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit.

појединачна, и вечна и коначна, и апстрактна и конкретна. У оквиру авангардних стремљења подразумева се не само радикални слом културе, него и побијање њеног објективног постојања и њених могућности. Један од основних авангардних захтева јесте негирање традиционалне уметности, негирање и покушај уништавања институције уметности уопште, као и откривање и константно превазилажење уобичајених и прихваћених форми стварања. Авангарда је довела до спознавања форме помоћу њеног нарушавања, до утемељења институције уметности помоћу њеног негирања. У доба историјске авангарде први пут се јавио репертоар уметничких средстава, односно, аутори више нису били ограничени поетиком и нормама једне епохе, већ су сва уметничка и неуметничка средства постала дозвољена. За Биргера (Peter Bürger) авангардни „покрети су пре укинули могућност једног епохалног стила и уздигли на ниво расположивости уметничка средства прошлих епоха.”¹⁷

Један од жанрова најзаступљенијих и најпогоднијих за авангардне експерименте била је лирика. Осим тога, било је очигледно да се преиспитивањем лирског жанра и нападом на форму и принципе поетског стварања напада и поредак који је дате принципе успоставио. Аутори који су стварали у српској књижевности на самом почетку 20. века, као и у осталим покретима историјске авангарде, свој отпор исказивали су преко жанра лирске песме. Уместо хијерархије настала је анархија. Уметност, па самим тим и књижевност, сада постаје игра, а уметничко дело артефакт. У оквиру лирског текста укидају се и спољашње и унутрашње границе и уводе се нови поступци и технике, не само из књижевних сфера, већ и из осталих уметности као и из осталих области људског сазнања. Станислав Винавер, Милош Црњански и Растко Петровић представљају авангарду српске историјске авангарде. Аутори који су својим текстовима међу првима узбуркали „мртво море” српске књижевности у прве две деценије 20. века.

*Лирика која „води у лудницу”:
Телеграфски сонети Станислава Винавера*

Песник, есејиста, критичар, пантологичар, неуморни дух авангарде у српској књижевности Станислав Винавер започео је своју борбу против конвенција лирике још 1911. године када је објавио своју прву песничку збирку под насловом „Мјећа”. У време владавине „целе лепе песме” Богдана Поповића посебну пажњу књижевне јавности привукле су две

17 Bürger, P. (1998) *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, str. 27.

песме младог аутора: „Шекспир” и „Верлен”. Песник је сам жанровски класификовао своје песме, односно читаоцима дао смерницу, упутство, како би им требало приступити. Наиме, у поднаслову означио их је као „телеграфске сонете”. Наведене песме, састављене у форми сонета, изузетно редукованог стиха, представљају жанровски хибрид у коме би се могло препознати, осим сонета и неколико кратких форми, попут брзалице, или загонетке.

Начини на које су се аутори у српској књижевности почетком 20. века борили против устаљених књижевних образаца били су многобројни. Једна од основних промена које је донела историјска авангарда, уопште, не само у српској књижевности, било је померање тежишта са смисла дела – на технику, односно, композицију. Репертоар расположивих средстава постаје видљив и сама рецепција дела помера се за читаву скалу. Наиме, сада тумач, реципијент једног књижевног текста „уместо да и даље покушава да, по принципу херменеутичког круга, из везе целине и делова, разуме смисао, он ће суспендовати тражење смисла и своју пажњу усмерити на принципе конструкције који одређују конструкцију дела, да би у њима нашао кључ за његову загонетност.”¹⁸

Када се интерпретацијски фокус премести на поље теорије жанра тада полазимо од премисе Аластера Фаулера да „дело које се повезује са постојећим жанровима – слагањем (подржавањем, конформизмом), њиховим варирањем, увођењем новина или антагонизацијом – настојаће [...] да доведе до нових стања развоја жанра.”¹⁹ Поетика историјске авангарде у српској књижевности подразумева употребу жанра као средства, а не оквира или норме књижевног стварања. И приступа му увек на један од наведених начина.

Винаверов поступак подразумева са једне стране, повезивање са једним од најцењенијих жанрова лирике – сонетом, уједно то је и опште место поетике историјске авангарде, које подразумева супротстављање постојећој књижевној идеологији. Да би се правила негирала и рушила потребно је познавати их, што јесте био случај са аутором „Мјеће”, „Громобрана свемира” и „Манифеста експресионистичке школе”. Међутим, аутор *телеграфских сонета* повезује се са самим жанром скраћивањем и редуковањем форме и истовремено и варирањем и иновацијом. Аутор „Шекспира” и „Верлена” употребом других жанрова у оквиру сонета активира и њихов семантички потенцијал. Могло би се

18 Исто, стр. 122-123.

19 Fowler, A. нав. дело, стр. 23.

приметити да осим наведеног жанра, аутор употребљава и брзалицу и загонетку. Наведени жанрови припадају такозваној „нижој”, популарној књижевности и игра је једна од њихових основних карактеристика. Брзалице припадају народној традицији и „заснивају се на звуковној или некад појмовној игри гласова и слогова, чији је распоред тежак за изговор, и скрива замку.”²⁰ Затим, Пешић и Милошевић-Ђорђевић наводе да загонетку карактерише и „једна, увек изненађујућа перспектива” као и метафоричност и полисемичност речи које се употребљавају. Винавер свесно помера границе текста повезујући сонет који је увек представљао место виртуозности са дечијом игром. На тај начин долази до преклапања „високе” и „ниске” књижевности, „високих” и „ниских” жанрова – и настаје конфузија на жанровској скали. На тај начин постаје јасно да „текстови немају употребну вредност која је унапред одређена жанровском припадношћу”²¹ већ постају само један од начина на који се жанр активира. Такође, потврђује се и немогућност самог текста да контролише своје жанровске конвенције, односно да истовремено и припада и не припада жанру сонета.

Десет једносложних речи и две двосложне, подељене у по два реда чине укупно 14 стихова телеграфског сонета „Шекспир”: *Стар. / Лир. / Чар. / Мир. // Мук / Свак. / Пук / Чак. // Ва- / Век / Да // Шек- / спир / Пир*. Редуковани стихови подељени су према свим правилима сонета као жанра. Два катрена и два терцета, представљају октет и септет сонета, али у њима нема стихова који би чинили синтаксичку целину, у било ком облику. Стихови су састављени искључиво од слогова. Песник не исписује речи, већ само морфеме. Доминирају елипса и опкорачење помоћу којих Винавер компонује потпуно нови облик сонетне форме, али и лирске песме уопште. Српски песници с краја 19. и почетка 20. века предвођени Дучићем стварали су сонете који су најчешће били написани у десетерцу. И Винавер ствара сонете који су у складу са владајућом поетиком, чак таквих сонета има у својим збиркама далеко више. Међутим, основна одлика поетике овог песника овде је најављена и демонстрирана, касније и теоријски образложена у *Манифесту експресионистичке школе*: „Данас, када старе форме нису под милим богом ништа, и у старе плаштове из гардеробе поетских трикова, (ма како они били извезени златом и драгим камењем музике, сентименталности, чулности, романтике), – данас у те плаштове неће се увући ни један краљ и ни један

20 Пешић, Р. и Милошевић-Ђорђевић, Н. (1997) *Народна књижевност*, Београд: Требник, стр. 38.

21 Frow, J. нав. дело, стр. 25.

елф. Ми морамо ако хоћемо да искористимо слепе силе за своје циљеве, морамо наћи нешто друго. Данас ми улазимо у дух *размештања*, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженог [...] Мора се знати: како да се почне са ослобођавањем речи, појмова, представа – од њихових стега и окова. Ми, експресионисти, почињемо ту револуцију, ми улазимо у хаос, у *бескрајно ослобођење свега од свега*.²²

Док се загонетка Шекспира лако разрешава и у наслову и у тексту, Верлен остаје у самом тексту потпуно неодгонетнут: *Гле / Чуј / Бруј / Мре. // Све / Тих / Стих / Је. // Мек. / Јек. / Мол. // Рај / Вај / Бол*. Сонет је компонован од 14 једносложних речи, римованих у прва два катрена обгрљеном римом, док је у терцетима комбинована паралелна и укрштена рима. Обе песме заснивају се на елипси, асонанцама и алитерацијама. Почивају на „телеграфским звуковним репетицијама” како их назива Радован Вучковић, репетицијама „којима су се распадале речи и римовање се успостављало на основу гласовних комбинација”²³. Песник успева да одржи и да нагласи музикалност стиха на тако мало простора и са тако мало средстава.

Полисемија Винаверових сонета усложњава се и додавањем епитета „телеграфски”. Телеграфски може бити стуб, знак или апарат, уређај за преношење удаљених порука написаних посебним кодовима али и поремећај говора који се најчешће јавља код деце или код људи који болују од афазисе („телеграфски говор”).

Телеграфски сонети нису прошли незапажено у књижевној и културној јавности. Трифун Ђукић пише: „Али то још није оригиналност! Гледајте само, какав је његов Шекспир у овом телеграфском сонету... Е, није, него још нешто!”²⁴ Ђукић се ту не зауставља већ пореди телеграфске сонете и са „срицањем Његошевог попа Мића”. Ранко Младеновић био је најрадикалнији, за њега „песма ’Шекспир’ води у лудницу”²⁵. Једини позитиван суд о песнику дошао је од Велимира

22 Винавер, С. (1985) *Громобран свемира*, Београд: „Филип Вишњић”, стр. 20-21.

23 Вучковић, Р. Рана поезија Станислава Винавера у: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*, приредио Петровић, П. (2015), Београд-Шабач: ИКУМ, Библиотека Шабачка, стр. 48.

24 Ђукић, Т. Мјећа, књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, стр. 429.

25 Младеновић, Р. Мјећа – књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. нав. дело, стр. 426.

Рајића који сматра да „не треба бити неправедан: писац нам је дао и нешто ново, ново за српску поезију.”²⁶

Неизбежно је приметити да телеграфски сонети само представљају почетак песниковог похода на „зле волшебнике” српске књижевности.

Жанровски антагонизам Милоша Црњанског

Неколико година након Винаверове *Мјеће*, и годину дана након Великог рата у коме је учествовао, Милош Црњански публиковао је *Лирику Итаке*. Према речима Гојка Тешића збирка је „својом појавом изазвала праву критичку/полемичку провалу беса, запрепашћења, ужасавања, јеткости, подозрења и презрења према новим, рушилачким, антитрадиционалистичким концепцијама певања и промишљања поезије.”²⁷ Такву реакцију можда најбоље илуструје Бранко Лазаревић који у *Српском књижевном гласнику* 1921. пише: „Он (је) просто пошао улицом и, као пуштахија, псује, грди, разбија излоге, мења имена улицама, диже ’фирме’ са једне радње и меће на друге, судара се са људима и бежи даље.”²⁸

Наведена Лазаревићева реченица резимира суштину жанровског антагонизма Милоша Црњанског, нарочито сегмент у коме се наводи да песник „разбија излоге, мења имена улицама, диже ’фирме’ са једне радње и меће на друге”.

Један од најплоднијих поступака којима се мењају жанровске конвенције јесте стварање антижанрова. Разбијање жанровских концепција, наслови који не одговарају тематици, називање ствари погрешним именима. Антагонистички приступ жанру који се заснива на контрасту и супротности један је од основних поетичких принципа које Милош Црњански спроводи у својој збирци из 1919. године. На мети Црњанскове побуне нашли су се ауторитети, не само књижевни, већ и религијски и политички. Овакав начин компоновања текста односи се према традицији на баналан и екстреман начин.

Одређен број песама у оквиру збирке насловљен је жанровским терминима: „Молитва”, „Химна”, „Здравица”, „Наша елегија”, „Ода вешалима”, „Дитирамб”, „Серената” итд.

26 Рајић, В. Мјећа – књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. нав. дело, стр. 433.

27 Тешић, Г. Седамдесет пет година *Лирике Итаке*, у: Црњански, М. (1994) *Лирика Итаке*, Београд: Драганић, стр. 270

28 Петковић, Н. (1944) *Лирика Милоша Црњанског*, Београд: Терсит, стр. 15. Цитирано према: Лазаревић, Б. *Лирика г. Црњанског* (1921) у: *Српски књижевни гласник*, Нови Сад, Београд, књ. 2. бр 7, стр. 531.

„Молитва” представља једну од песама због којих је песник *Лирике Итаке* дочекан са подозрењем у српској књижевној чаршији. Активирањем жанровских конвенција химничне поезије која је првенствено религијског карактера и која се пева у славу богова (или Бога) или хероја, Црњански истовремено активира и одређени вид рецепције и поставља хоризонт очекивања. Међутим, у наведеној песми је „жанр химне активиран тако да се снагом обртања по супротности поричу ауторитети у традиционалној култури и уместо њих се појављује ’потиснути биолошки супстрат’ (крв) и природа. Песма се заправо састоји у понављању и варирању наведених двеју строфа, што је такође један од морфолошких одлика химничког жанра: *Немамо ничег. / Ни Бога ни господара. / Наш Бог је крв. // Расцветаше се гробља и планине, / расуше ветри зоре по урвинама; / ни мајке, ни дома, за нас нема, / ни станка, ни деце. / Оста нам једино крв.*”²⁹ Револт усмерен према традиционалним религијским вредностима код песника *Лирике Итаке* преноси се и на најканонизованији текст хришћанске цркве – молитву „Оченаш”. Црњански у „Молитви” у све четири строфе деканонизује једну од најзначајнијих хришћанских молитви. *Оче наши* понавља се попут рефрена на почетку сваке строфе, дакле, четири пута. Четири пута песник се обраћа Оцу и четири пута деканонизује жанр молитве. У хришћанској митологији, број 4 означава свеобухватност, универзалност, као 4 стране света или 4 ветра.³⁰ Лирски субјект ништа не тражи, ни за шта не моли и обавештава Оца да више нема чему да се нада *али син твој нема више моћи, / да се у шталама на путу у ноћи / ичем од смрти нада*. Аутор истовремено банализује и пародира текст самог „Оченаша”: *Оче наши / Сенко света сада погурена / На дрвеној раги. / Са лонцем разбијеним на глави, / И очима пуним ветрењача плави*. Црњански у оквиру наведених стихова употребљава поступак увођења интертекстуалности, са једне стране поступак који је био карактеристичан за авангарду, а са друге, један од начина на који се мења поетика одређеног жанра. Алудирањем на лик Дон Кихота, песник активира нове семантичке потенцијале жанра и проширује његов репертоар повезујући га са донкихотовском традицијом која је изузетно потентна у значењском смислу.

Црњански је иновативан на пољу измене жанровских конвенција, међутим, требало би напоменути да се и у традицији руске авангарде текст наведене молитве често узимао као предмет уметничке обраде. Новица Петковић сматра да је

29 Петковић, Н. нав. дело, стр. 28-29.

30 У „Откривењу Јовановом” четири анђела стоје на четири угла земље и држе четири ветра земаљска; Библија (2001), стр. 255.

разлог тај што је „Оченаш” „текст са самог врха официјелне културе” и да „песма која укључује ‘Оченаш’ (подразумева га), а при том се његова значења преусмеравају или чак преврћу на наличје, постаје песнички текст високе провокативности; провокативности заправо која би, када би се довела до краја, завршила у појави коју су дадаисти звали демолирањем званичне културе.”³¹

Компонујући песму под називом „Здравица” Црњански свој револт усмерава и ка фолклорним жанровима који су по својој природи перформативни. Као део традиције и фолклора, здравица је лирски жанр који има за циљ „исказивање добрих жеља о светковинама за столом домаћину или гостима.”³² „Здравица” Милоша Црњанског је на тематском плану доследно спроведена по принципу супротности, Новица Петковић Црњансков поступак назива „књижевном заменом”: „*Још је весео народ један, / у крви, пепелу и праху.* Здравица као исказивање жеље за животом окренута је ‘наглавачке’, изврнута на своје наличје, на своју супротну страну. ‘*Да живи гробље*’, ‘*Ми смо за смрт*’, ‘*да живи камен и рушевине*’”.

Обртањем жанровских конвенција на наличје и „пустахија” Црњански, попут Винавера, своју побуну против постојећег поретка исказује, између осталог, и преко жанровских модулација.

Бласфемија Растка Петровића

Неизоставан моменат побуне (али и неразумевања) у српској књижевности оличен је у делу Растка Петровића, песника који се није могао сврстати ни у један авангардни покрет, али који је био и остао узор. Већ 1922. године, Петровић је изазвао оштру реакцију јавности текстом под називом „Споменик” који је био написан поводом објављивања првог броја часописа „Путеви”.³³ Уколико су Винавер и Црњански изазивали „само” негативне и погрдне коментаре, „Споменик” је текст због кога је млади песник умало искључен из Српске православне цркве. У наредном броју „Путева” Петровић је био приморан да напише изјаву да стих на основу кога су га оптужили за бласфемију „нема везе са Христом Православне цркве”.

31 Петковић, Н. нав. дело, стр. 23-24.

32 Пешић, Р. и Милошевић-Ђорђевић, Н. нав. дело, стр. 92.

33 Необичан феномен који је задесио многобројна издања дела Растка Петровића биле су многобројне интервенције приређивача, претпоставља се због саме природе Петровићевих текстова који упорно избегавају сваки тип жанровске класификације, али и коначне интерпретације, па је тако наведени текст остао упамћен као *Споменик Путевима*.

Жанровски, наведени текст је у свим каснијим издањима Петровићевих дела класификован као лирски текст, мада се његови текстови врло тешко могу уклопити у било какав вид класификације. „Споменик” садржи читав тематско-мотивски репертоар Растка Петровића који ће касније бити отелотворен у *Откровењу*³⁴ и још једну од битних одлика Петровићеве поезије, а то је потпуно поништавање граница и оквира традиционално схваћене лирске песме. Гојко Тешић га назива „дадаистичко-конструктивистичко-надреалистичким типом текста”³⁵ Колаж, монтажа, мозаик, жанровски хибрид – појмови који се могу употребити приликом покушаја интерпретације Петровићевог текста, али и његове поезије опште.

Кроз читав текст традиција, статичност и непроменљивост предмет су подсмеха и поруге. Песник се осврће на традицију подизања споменика и осим што предлаже споменик Ослобођеним ослободиоцима, споменик Освете, споменик рукописима изгубљеним у Русији, споменик измрцвареним поповима, споменик Пијаници, споменик Путнику, споменик Путевима, споменик Будућих генерација, споменик Катастрофа итд. предлаже и да споменици буду краткотрајни: направљени од снега или од свежег цвећа „да се на Сунцу сви споменици отопе, а не да гранитно пркосе зубу времена и да су непомични.”³⁶ Петровић разара границе познатог књижевног текста тако што у њега утква технике и поступке карактеристичне за друге типове уметничког изражавања, и то визуелног, попут технике филмске монтаже. Песник раставља један књижевни текст и након тога га саставља, „зашива” помоћу различитих техника које су му доступне, али које изневеравају традиционална жанровска ограничења и очекивања. У тексту се смењују прозни и стиховани сегменти, памфлет, есеј, манифест, новински чланак.

Асоцијативност, интертекстуалност, истовремено припадање и неприпадање жанру лирике, провокација, негирање свих традиционалних вредности – само су неке од особина Петровићеве поезије оличене у наведеном тексту.

„Споменик” се, са једне стране, опире интерпретацији, са друге, може имати безброј интерпретација, истовремено је

34 *Откровење* је публикувано такође 1922. године и није прошло незапажено: „компромитовање књижевности”, „проституисање уметности”, књига за „библиотеке психопатолога”, песник је појава из „социјалне патологије”, а песме су му „мистификација и шарлатанство” – само су неки од критичких одређења Петровићеве збирке.

35 Тешић, Г. (2009) *Српска књижевна авангарда*, Београд: ИКУМ, Службени гласник, стр. 289.

36 Петровић, Р. (1958) *Избор I* (1919-1924), Београд: СКЗ, стр. 74.

и уметнички текст и манифест и полемика, и сценски приказ и у потпуности илуструје Поетику Растка Петровића која је у великој мери утицала на све облике и -изме авангардног стварања.

Закључак

Лирика може да пружи различите видове отпора: на нивоу језика уколико сматра да је дошло до контаминације језика, до његовог отуђења или засићења; на тематско-мотивском нивоу, када се јави потреба да се уведу нове теме и идеје или да се постојеће пародирају; на нивоу форме, када се преиспитују ограничења и проширује значење текст. Као историјска категорија, лирика није увек имала исту улогу, као што ни песници нису имали исти статус.

Поезија српске књижевности на почетку 20. века била је поезија побуне и један од ретких тренутака у историји српске књижевности када је поезија била у могућности да изазове реакцију, у наведеним примерима, најрадикалнију у случају Растка Петровића. Напад на традицију је увек напад на одређене конвенције, свака побуна подразумева рушење одређеног поретка.

Схватање побуне авангардних песника као побуне против жанровских конвенција усмерава пажњу на одређене аспекте дела који „истовремено обележавају традицију и еволуцију, аспекте његове трансформације.”³⁷ Авангардни напад на институцију уметности завршио се поразом с обзиром да је та институција у себе интегрисала авангардне ствараоце и то као један свој битан део. Дошло је до комерцијализовања, ритуализовања и на крају академизовања авангарде што је уништило сваку њену критичку оштрицу.

Међутим, како наводи Дерида у есеју „Шта је поезија?": „нема песме без несрећног случаја, нема песме која се не отвара као рана, али која, такође, није рањавајућа.”³⁸

37 Culler, J. нав. дело, стр. 49.

38 Дерида, Ж. (1992) Шта је поезија?, *Поља* бр. 123, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, стр. 399.

ЛИТЕРАТУРА:

- Belsi, K. (2010) *Poststrukturalizam*, Beograd: Službeni glasnik.
- Birger, P. (1998) *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga.
- Вучковић, Р. Рана поезија Станислава Винавера у: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*, приредио Петровић, П. (2015), Београд-Шабац: ИКУМ, Библиотека Шабацка.
- Culler, J. (2015) *Theory of the Lyric*, Cambridge: Harvard University Press.
- Дерида, Ж. (1992) Шта је поезија?, *Поља* бр. 123, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Derrida, J. (1980) The Law of Genre, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 55-81.
- Ђукић, Т. Мјећа, књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, стр. 428-430.
- Младеновић, Р. Мјећа – књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, стр. 426-427.
- Pavličić, P. (1983) *Književna genologija*, Zagreb: SNL.
- Петковић, Н. (1944) *Лирика Милоша Црњанског*, Београд: Терсит.
- Пешић, Р. и Милошевић-Ђорђевић, Н. (1997) *Народна књижевност*, Београд: Требник.
- Podoli, R. (1975) *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit.
- Рајић, В. Мјећа – књига стихова Станислава Винавера у: Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, стр. 432-433.
- Rosmarin, A. (1985) *The Power of Genre*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Тешић, Г. (2009) *Српска књижевна авангарда*, Београд: ИКУМ, Службени гласник.
- Тешић, Г. Седамдесет пет година *Лирике Итаке*, у: Црњански, М. (1994) *Лирика Итаке*, Београд: Драганић, стр. 270-290.
- Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature*, Cambridge: Harvard University Press.
- Frow, J. (2005) *Genre*, London: Routledge.
- Извори:*
- Винавер, С. (1985) *Громобран свемира*, Београд: „Филип Вишњић“.
- Винавер, С. *Рани радови*, приредио Тешић, Г. (2012), Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

АНА СТЕВАНОВИЋ

Петровић, Р. (1958) *Избор I* (1919-1924), Београд: СКЗ.

Црњански, М. (1994) *Лирика Итаке*, Београд: Драганић.

Ana Stevanović

University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade

GENRE SUBVERSIVENESS OF THE AVANT-GARDE POETRY

Abstract

At the beginning of the 20th century, Serbian literature has created new poetic patterns within the avant-garde framework. The basic concept of avant-garde was the concept of rebellion: against old literary traditions, against religion, against history, against all kinds of authorities and ideologies. Lyrical genre was the prevailing genre because it was suitable for poetic experiment of the avant-garde authors. By changing the lyrical poem and attacking its form, poets were attacking the authorities who established those principles. Based on the modern genre theory, research is questioning texts written by Stanislav Vinaver, Miloš Crnjanski and Rastko Petrović and their creative procedures and acts in order to indicate the use of lyric as means of opposition and resistance to authorities and patterns.

Key words: *Serbian literature, avant-garde, lyric, poem, genre theory*



Снежана Јовчић Олја, *Мирко*, 63.5 x 46 цм, 2014.

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за етнологију и антропологију, Београд

DOI 10.5937/kultura1963097P

УДК 821.111(73).09 Лиготи Т.

141.22:821.111(73) Лиготи Т.

оригиналан научни рад

ОНИРИЧНО ПОДРИВАЊЕ СТВАРНОСТИ

НАТПРИРОДНА СТРАВА И НИХИЛИЗАМ ТОМАСА ЛИГОТИЈА

Сажетак: Просветитељски идеал света којим у целости влада људски разум и који је потпуно устројен универзалним мерилима рационалности једнако је оспораван и брањен откако је заживео у интелектуалној традицији Европе. Вера у разум као у ексклузивно својство људског ума кадро да репродукује аутентичну слику стварности, на Западу се брзо показала дискутабилном како из угла филозофије, тако и уметности, али и појединих научних дисциплина (пре свих, психологије и антропологије). У оквирима савремене књижевне продукције, један од највећих противника просветитељске замисли о разумом спознатљивој природи стварности је хорор писац Томас Лиготи. За овог аутора, „свет какав јесте” има мало или нимало везе са рационалном свеићу, а далеко више са садржајима које нам сугеришу најдубљи ирационални страхови оличени у грозничавим визијама и кошмарним сликама. Засновавши свој лични и уметнички светоназор на инверзији устаљених представа о стварном, Лиготи ствара специфичну врсту субверзивне прозе: наиме, ону коју свет лишава вишег смисла и тиме оспорава човеку сваку могућност утехе. Да ли ова крајња безилузорност индивидуи оставља икакво место за самостално делање (субверзивно или не) једно је од основних питања на које ћу настојати да одговорим у овом раду.

Кључне речи: Томас Лиготи, натприродна страва, појединац, стварност, кошмар, ниҳилизам

Натприродна страва има много лица. Она најшире позната и већ донекле овештала налазе се у форми вампира, вукодлака и хоџајућих лешева. Она нешто опскурнија и мање типска,

узимају обличја чудовишта из дубоког свемира, демона из тајанствене прошлости, опседнутих људи, демонизоване деце, језивих сила што се више осећају него што могу да се разазнају чулима, древних клетви, уклетих здања или чудних, граничних простора који служе као капије за друге димензије, често још кудикамо горе од оне коју смо игром случаја или потком судбине напустили. Бројна лица натприродног ужаса могу се, према томе, најчешће наћи негде другде или у *неком/нечему* другом, тачније у једној равни која и јесте и није стварна, која није ни близу ни далеко, али која је у сваком случају удаљена од нас бар онолико колико је ноћна мора удаљена од јаве несумњивим осећајем будности.

Мало ко је срце и душу натприродне страве настојао да потражи у самој сржи стварности којом смо окружени. Један од таквих аутора је Томас Лиготи (*Thomas Ligotti*). Овај писац неколицине збирки приповедака¹, једне књиге есеја² и једног романа³, настављач је, како сам истиче, књижевне традиције коју су у хорор прози установили Едгар Алан По и Хауард Филипс Лавкрафт⁴, двојица писаца специфичних по томе што су пронашли врло упечатљиве и особене начине да поетизују утисак страве у прозном тексту. Слично Поу и Лавкрафту, и Лиготи има разрађен, доследан и врло песимистичан поглед на свет, који служи као концептуална подлога многим његовим хорор приповеткама. Овај поглед на свет ослања се на филозофију радикалног ниҳилизма и

1 Међу његовим најрепрезентативнијим збиркама прича су *Songs of a Dead Dreamer* (1986), *Grimmscribe: His Lives and Works* (1991 – код нас преведена 2017. године као *Писар таме: Живот и дела*, у издању Орфелин издаваштва), *Noctuary* (1994) и *Teatro Grottesco* (2006).

2 Реч је о неакадемској, али учењачким језиком и схоластичким приступом израђеној студији из филозофије песимизма и ниҳилизма, објављеној 2010. године, под насловом *The Conspiracy Against Human Race*.

3 *My Work is Not Yet Done* (2002 – код нас преведена 2014. године као *Недовршени посао* у издању *IP Book-a*).

4 Поов утицај на Лиготија, а Лавкрафтов нарочито, оставили су на овог писца утисак који се најверније дочарава следећим његовим цитатом: „Да није било Лавкрафта, не верујем да би било ко други ко је икада живео могао да се назове моделом писца хорора. Он је пришао најближе томе да постане све оно што би неко могао да замисли о некоме ко је живот спознао у свој његовој огавности и ко је час славио а час кудио овакво стање ствари, а затим од тога начинио душу своје уметности. (...) [Р]етко је, ако је икада уопште, Лавкрафт одступао од онога што га је учинило моделом хорор писца који живот опажа у његовој огољеној гнусности и који је од те перцепције начинио основу онога што јесте”. Лиготи у: Ognjanović, D. (2015) *The Greatest Old One, Rue Morgue 161*, стр. 18.

могао би да се окарактерише као уједно морално и метафизички нихилистичан.⁵

У овом раду, усредредићу се на Лиготијево схватање стварности и човековог места у свету. Разумевање односа према стварном и нестварном је од кључног значаја за пажљивију контекстуализацију Лиготијевих нихилистичких ставова у ширем светоназору овог писца, ставова за које би, због уобичајеног асоцирања нихилизма са анархизмом⁶, било очекивано да располажу извесним субверзивним потенцијалом или да испољавају неку форму друштвене критике. Међутим, управо због својих нихилистичких уверења, како ћу у овом тексту настојати да покажем, Лиготи је у основи незаинтересован за друштвено-политички ниво стварности, при чему никаква промена друштвеног устројства на боље или на горе, како његови прозни ставови сугеришу, не би могла да битно утиче на његову крајње негативну дијагнозу људског стања нити да доведе до човековог ослобођења од погубног утицаја сила које, у метафизичком смислу, кроје стварност. Дејству стварности, чији се опскурни, закулисани механизми налазе иза равни појавног, немогуће је, према његовој замисли стати на пут, али је могуће са њом се суочити и упусти се у неку врсту имагинарне игре на пољу нестварног. Ова игра појединцу не доноси трајно олакшање, али му обезбеђује бар тренутно задовољство произашло из увида у извесне истине о диспозицијама и последњим принципима света: истине које појединца постепено удаљавају од опсена „лажне” и примичу домену „непатворене” стварности.

У циљу културне контекстуализације Лиготијевих нихилистичких убеђења, у првом делу текста ћу указати на неке додирне тачке Лиготијеве перцепције света са основама будистичке доктрине и Шопенхауеровог филозофског концепта света-као-воље, док ћу у другом делу рада говорити о моралној димензији Лиготијевог нихилизма упоређујући је (у најосновнијим цртама) са Ничеовом. У закључку ће бити речи о томе да кретање од „лажи” ка „истини” о свету, како га бар Лиготи схвата, не може бити колективно, већ искључиво индивидуално, због чега оно буди осећај страха, па је књижевна форма хорор приче савршено прикладан медијум за његов метафорички опис, као и за сугерисање, путем низа пажљиво грађених слика, његових (бес)коначних, језовитих импликација.

5 Видети интервју са Лиготијем на интернет страници: [https://wonderbo-
oknow.com/interviews/thomas-ligotti/](https://wonderbo-
oknow.com/interviews/thomas-ligotti/)

6 Borg, M. B. (1988) *The Problem of Nihilism: A Sociological Approach, Sociological Analysis*, vol. 49: 1, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-16.

Стварност, кошмар и ништавило

Нихилизам заступа позицију да вредности не постоје и да живот нема никакав смисао. Ова филозофска позиција може проистацати из неког фундаменталог увида, или скупа увида у природу стварности, као, рецимо, у будизму или у Шопенхауеровој филозофији које се обе управљају начелима метафизичког нихилизма.⁷ На пољу моралних категорија, с друге стране, нихилистички назори представљају људске вредности као илузорне или лишене било каквог објективног утемељења, због чега се налазе на мети оштре критике у бројним епистемолошким дебатама.⁸

Лиготијева перцепција света, како ћемо видети, ослања се на будистичку, односно на прву од четири племените истине будизма, с тим што децидно одбацује будистички идеал просветљења⁹. У метафизичком спектру значења, будистичка доктрина пропагира начело *savram duḥka* – опречно начелу угодности (*sukhi*). Према овој дијагнози људског стања, све је патња, а чак је и срећа носилац узнемирујуће жеље која човеку наноси бол, налажући му да се стара о томе да његова срећа траје (што је у основи немогуће, будући да ништа не траје више од трена). У животу, дакле, увек постоји нешто што није како ваља, почевши од рођења, преко старости, до болести и смрти. Сједињење с оним кога не волимо изазива патњу, као што је ствара и раздвојеност од онога кога волимо, односно непостизање онога што желимо. Све је бол и обмана: опсена патње једнако као и патња због опсене.

Овом темељном незадовољству, према будистичком учењу, извор се може наћи у жељи која је манифестована кроз три варијетета: жеђ за угодношћу, односно за телесним задовољством; жеђ за постојањем и трајањем, односно нагон за опстанком; и жеђ за непостојањем, односно искушење страственог и депресивног самоубиства. Сви ови варијетети жеље нас осуђују да прелазимо с објекта на објект и да трансигрирамо – како се задовољење жеље мења – у незадовољење које рађа нову жељу, а она мотив за обновљено деловање; и тако унедоглед. Ови циклуси несталности носиоци

7 Doomen, J. (2012) Consistent Nihilism, *The Journal of Mind and Behavior*, Vol. 33, No. 1/2, New York: Institute of Mind and Behavior, Inc. pp. 103-107.

8 Pišev, M. (2018) *Islam, relativizam i nauka*, Beograd: Filozofski fakultet i Dosije studio, str. 7-89.

9 Ognjanović, D. Tomas Ligoti: Iz dubine najcrnjeg ambisa, u: *Pisar tame: život i dela* (2017), Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, str. 281.

су закона *кармана* чије се последице читавају у струјањима егзистенције, тачније у *самсари* или трансмиграцији.¹⁰

Да би се циклус самсаре привео крају, потребно је укинути жељу. С укидањем жеље, нестаје и патња, која није ништа друго до исход осујећених прохтева. Умеће укидања жеље, које се између осталог постиже овладавањем духовним техникама будизма, резултује *нирваном*, престанком егзистенције, односно гашењем или потпуним растварањем индивидуалне свести у ништавилу, које је уједно и коначни циљ будистичке доктрине.

Метафизички нихилизам изворног будизма не може се, дакле, назвати апсолутним зато што препознаје извесне принципе који владају светом, односно нашом интерсубјективно дељеном стварношћу, и афирмише их. Ти принципи наликују решетки у кавезу, док је кључ који нас изводи из тог кавеза – просветљење у ништавилу. Аналогно овим оквирима, и Лиготијев доживљај света, премда радикалан, не може се окарактерисати као апсолутно нихилистичан: иако приватно верује да не постоји ништа иза „драперије наше пути”¹¹, овај аутор истовремено настоји да уметничким средствима дочара утисак да нешто тајанствено у залеђу физичке реалности и њених представа ипак постоји. Дакле, Лиготи негира метафизичку есенцију човека, али не оспорава могућност метафизичке суштине стварности. Да бисмо разрешили овај привидни парадокс, потребно је да се осврнемо на основна филозофска начела Артура Шопенхауера која имају мноштво додирних тачака са Лиготијевим становиштима.

Снажно надахнута будистичким (као и хиндуистичким) концептима, филозофија Артура Шопенхауера инсистира на овде већ предоченој дијагнози људског стања, према којој свака индивидуална људска историја јесте – историја патње, с обзиром на то да је свачији живот непрекидни низ већих или мањих несрећа. Воља, коју Шопенхауер описује као ствар по себи, те која подупире и опредмеђује сву појавност света, основни је извор те несреће, будући да она нема никакву сврху ни циљ; концепт воље за Шопенхауера напросто представља скривену и метафизичку силу на којој свет почива и која је изражена кроз индивидуалну и колективну вољу за постојањем, те кроз универзалне силе природе, које обезбеђују нашим емпиријским доживљајима релативно

10 Bugault, G. *Mistika indijskog budizma*, u: *Enciklopedija mistika II svezak*, priredila Davy, M. M. (1990), Zagreb: Naprijed, str. 178-179.

11 Видети интервју са Лиготијем на интернет страници <https://www.ligotti.net/showthread.php?t=5>

стабилан и објективан квалитет.¹² Према томе, његов свет-као-воља метафизички је концепт, непознатљив чулима и скривен у залеђу природе; али он уједно и чини природу могућом. Схваћен у терминима ултимативне стварности, он је недоступан свакој форми људске спознаје, сем оној за којом трагају мистици; спознаји заснованој, дакле, мање на рационално-филозофским, а више на интуитивно-езотеричним увидима као путоказима ка откривању коначних мистерија и скривеног смисла ствари¹³.

Човек и сва својства којима човек располаже, производ су, према Шопенхауеровим схватањима, света-као-воље. Али будући да творевине ове метафизичке суштине стварног – као уосталом и стварност сама – немају никакав виши смисао, ни суштина човековог постојања, односно престанка егзистенције, не може се посматрати као одраз неког вишег смисла или поретка ствари. У том погледу, визуре Лиготија и Шопенхауера су компатибилне, јер и један и други сматрају да човек по себи не располаже метафизичком компонентом; људска индивидуа напросто обитава у реону стварног који не само што је непресушан извор патње, већ у његовим делатним оквирима све неминовно и *води* ка патњи. Стварност је, другим речима, носилац метафизичког начела, док је човек тог начела лишен, премда је способан да га назре *изван себе самог* и то оним аспектима интелекта који не укључују само пуко садејство чула и разума, већ обухватају и сва она емотивна стања и упливе ирационалног, одговорна за изградњу интензивног, свеобухватног и, бар у Лиготијевом случају врло радикалног, *Weltschmerz*а.

Латентна димензија стварности чија метафизичка својства премашују капацитет људског разума постаје, за Лиготија, предмет човековог искуства у сновима, и то најпре у кошмарима. За овог аутора, само постојање је непрекидан и вечити кошмар а према његовом сопственом признању, тај став се налази у залеђу свега што је икада написао.¹⁴ У складу са начелом егзистенције као кошмара, Лиготи пренебрегава да пише о ономе што би могло да се назове објективним ужасима спољног света – о геноцидима, катастрофама, масовној глади, о политичком терору, слому екосистема... – већ је у целости фокусиран на унутрашње ужасе који на овај или онај начин опседају већину људи. Ово на први поглед

12 Šopenhauer, A. (1981) *Svet kao volja i predstava*, Beograd: Grafos.

13 Cross, S. (2013) *Schopenhauer's Encounter with Indian Thought: Representation and Will and their Indian Parallels*, Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 181-188.

14 Interview with Thomas Ligotti by Robert Bee, 10. 05. 2019. <http://ligotti.net/tlo/bee.html>

може да делује као ескапистички потез, али сагледамо ли га пажљивије, можемо констатовати да уметничко усредсређење на ирационалан страх који је више или мање латентан у свима нама и који нас на махове преплављује чак и онда кад не сањамо, није у функцији бега, већ у проналажењу скровишта од ужаса „у самом срцу ужаса”.¹⁵

„Док ми вриштимо и цркавамо”, пише Лиготи, „историја облизује прст и окреће страницу.”¹⁶ Ова мисао мање апострофира туробну слику света, колико успева да нагласи његову бескрајну равнодушност спрам људске патње. „Човечанство је”, како аутор процењује, „осуђено на улогу пајаци”; а потом саркастично додаје: „Али унаоколо нема никога ко би нам се ругао.”¹⁷

Лиготи, како је већ речено, доживљава сву материјалну појавност, укључујући и човечанство у целини, без обзира на родну, класну или расну припадност појединаца, као кобну грешку, као низ бесмислених и врло несрећних случајности, којој само мислећа бића попут људи настоје да припишу некакав виши смисао. Људски род за Лиготија, аналогно првој од четири племените истине будизма, односно основним начелима Шопенхауерове филозофије, представља колективну жртву корумпираног савеза бола и задовољства, где су рај и пакао само различити одсеци исте чудовишне бирократије: „Између те две крајности постоји све што знамо или све што икада можемо сазнати.”¹⁸ У тренутку када човечанство стекне свест о сопственом кобном стању, људски ум, према Лиготијевом поимању ствари, доживљава расцеп. Једна половина свести се свим силама опредељује за одбрану *удеса свесности* и његово оправдање, јер оно „мора бити нечим оправдано да би се уопште могло трпети.”¹⁹ Друга половина нам макар привидно омогућава да се боримо против властите пропасти и да у току те борбе уображавамо да нисмо апсолутне жртве. Један од метода човекове борбе против удеса стварности је, како Лиготи сматра, хорор књижевност: „Све ствари које нас виктимизују у природном животу могу да послуже као основа демонске насладе у измаштаном свету натприродног хорора”.²⁰

15 *We Can Hide From Horror Only In The Heart Of Horror: Notes and Aphorisms* by Thomas Ligotti, 10. 05. 2019. http://www.angwa.de/Ligotti/essay/heartofhorror_e.htm

16 Ligotti, T. (2012) *Songs of a Dead Dreamer (e-book)*, p. 111.

17 Исто, стр. 111.

18 Исто, стр. 112.

19 Исто, стр. 111.

20 Исто.

Сагледано из угла крајњих исхода људске егзистенције, човечанство је према Лиготијевом мишљењу посве егалитарно. За разлику од неких његових жанровских узора, Лавкрафта и Ејкмана, који су сваки на свој начин заступали одређену врсту елитизма – Лавкрафт са својим етничким предсрасудама²¹ и глорификацијом Нове Енглеске²², а Ејкман са својом апологијом империјализма²³ и аристократским презиром према концепту друштвене једнакости²⁴ – Лиготи, лично, у својим ставовима, као и у оквирима његове поетике, нема никаквих додирних тачака са заступништвом било чијих „урођених” права или промоцијом било какве „добре”, „проверене” друштвене традиције. За овог аутора, бол и несрећа стварног живота исувише су тужни и трагични да би се могли поднети. Штавише, у овим људским несрећама он не види никакву кохеренцију, никакву визију: „Као што је Марк Твен рекао, ’живот је само једна проклета ствар поврх друге.’ Не желим да будем сведок овоме нима-ло више него што је то неопходно. Хоћу да се придружим мишљењу некога ко ће устати и рећи ’живот је само једна проклета ствар поврх друге’, а не неком нацереном идиоту који ће представити ову чињеницу као облик порнографије зато што корпорација зна да може да искористи такве садржаје како би продала минуте за рекламе. Сви су свесни да је то тако. Сви знају да је то крајње гнусно. Свако је, мање или више, протува.”²⁵

Будући да је из Лиготијевог угла „проклета штета” што органски живот на овој планети уопште постоји, наш аутор не оставља никаквог простора за могућност да се људска егзистенција учини подношљивијом, тако што би, примера ради, у свету могло бити више правде, више слобода, мање масовног уништења, симетричније прерасподеле добара и слично. Привилегије, права, моћ, економска добит, па и чулна уживања ништавни су пред невидљивим дејством латентне димензије стварности, „великим ревизором свега виђеног и

21 Које се релативно лако могу ишчитати из његове најпознатије приче, *Зов Ктулуа*, а још лакше из једне мање антологизоване и хваљене приповетке, под називом *Ужас у Ред Хуку* (преводи обе ове приче налазе се у антологији *Некрономикон*, чији је приређивач Дејан Огњановић, публикованој 2018. године од стране издавачког предузећа Орфелин).

22 Ognjanović D. nav. delo, str. 290.

23 Која је сугерисана каткад имплицитно, а каткад и изнесена експлицитно у његовој аутобиографији *The Attempted Rescue* (1966, London: Gollancz).

24 Aickman, R. Introduction, in: *The 3rd Fontana Book of Great Ghost Stories*, ed. Aickman, R. (1966), Glasgow: William Collins Sons & Co. p. 7.

25 Nedal, A. Literature Is Entertainment Or It is Nothing: An Interview With Thomas Ligotti, 10. 05. 2019. <http://ligotti.net/showthread.php?t=420>

невиђеног, познатог и непознатог” која сеже у свет и мења га, „прекрајајући сенке саме, премазујући чудним бојама наше дане и наше ноћи, мењајући дан у ноћ, да више не бисмо склопили ока и да бисмо сањали док смо будни.”²⁶

Стварност је у сваком тренутку подложна злоћудној мутацији из лошег у горе и не постоји духовна дисциплина, обредна пракса или магијска техника кадра да на било који начин те промене контролише, предвиди или спречи. Бог за Лиготија није мртав; он никада није ни постојао. Једино што у метафизичком смислу постоји јесте тама анимирана бескрајним кошмаром чија се својства и еманације устремљују на органски живот без икаквог докучивог циља или сврхе. У том смислу, Лиготи сумња у трезвену утеху да је хорор неки пролазан вишак свесности, морбидна слабост човекове природе; његов метафизички нихилизам, уместо тога, стоји иза помисли да је хорор уплетен у темеље реалности саме.²⁷ Књижевност натприродне страве постаје, тако, у лиготијевском кључу, горка побуна против „здравог” разума, у којој смрт, страх и лудило служе као методи ионако узалудне и на пропаст осуђене борбе против елементарних чињеница свеколике, па и људске, егзистенције.

Ништавност људских екстраполација

Како смо се уверили у претходном одељку, Лиготи заступа концепцију људског искуства према којој је *стварно* неодвојиво од *нестварног*. Штавише, он сматра да хорор (привидно, елемент *нестварног*) постоји како унутар, тако и изван категорија људске свести, да је ужас нека врста метафизичке подлоге на којој све плута и која се не покорава ни људским ни природним, већ властитим законима. Аутономан и заповеднички, хорор је у основи *стваран* – штавише, стварнији од нас самих.

Ово метафизичко уверење има крупне последице по концептуализацију људских вредности и моралних стандарда. Уколико прихватимо мисаони систем заснован на (назовимо га тако) *reductio ad horror* слици света, из датог каузалног ланца, чија се почетна струна налази у равни недоступној човеку, нема и не може бити бега, јер овај узрочно-последични однос обухвата све што опажамо, све што осећамо, све што јесте. У складу са Лиготијевим метафизичким светоназорима, граница између добра и зла, онда, није повучена

26 Ligotti, T. (1994) *Noctuary*, New York: Carrol & Graff, Inc. p. 76.

27 Santilli, P. (2007) Culture, Evil and Horror, *The American Journal of Economics and Sociology*, Vol. 66, No. 1, New Jersey: American Journal of Economics and Sociology, Inc. p. 179.

у човековој врлини или друштвеним вредностима, већ у дубини људске спознаје о правом карактеру света. Будући да је свет зло, најмање зато што је темељно начело егзистенције-као-кошмара у основи опречно постизању било каквог животног задовољства или трајне среће, једини живот вредан живљења јесте живот проведен у блаженом незнању о последњим принципима или најскривенијим својствима света. Али, одатле не следи да је могуће извести било какав скуп нормативних вредности, зато што живот проведен у незнању може бити било какав живот, па и морално најкорумпиранији и духовно најнижи облик постојања, докгод оно појединцу обезбеђује ментално скровиште од латентне – и по људску добробит погубне – димензије стварног.

Проблем с вредностима настаје, према томе, онда када крећући се од метафизичких полазишта, тврдимо да је живот у основи патња и да никакво истинско задовољство и срећа нису могући. Зато што живот не доноси трајно одсуство бола, већ напротив, непрестано изнова репродукује нашу патњу, било би, дакле, боље да свет не постоји. Можемо, упоредне перспективе ради, скренути пажњу на чињеницу да је ову песимистичку формулу прихватио и Фридрих Ниче, ослањајући се на Шопенхауерове идеје о свету-као-вољи.²⁸ Али Ниче је, за разлику од Лиготија, дошао до различитих закључака о вредностима.²⁹

Морални нихилизам у Ничеовој филозофији (па у извесном смислу и код Лиготија) не тиче се толико филозофског суда да су вредности до којих држимо по себи промашене, већ да је због тога што је свет такав какав јесте, те вредности немогуће остварити. Имплицитне премисе нихилизма код Ничеа произлазе из идеје о смрти Бога, као и из директних последица те идеје, које налажу да се могућност истине чије је средиште Бог више не може узети заозбиљно, дакле да је Бог дискредитован не само као натприродно биће, већ и као господар читавог једног метафизичког домена над којим, према устаљеној религијској перцепцији, суверено влада,³⁰ Ипак, сама констатација да је Бог мртав не подразумева урушавање вредности, чак ни оних утемељених на егзегезама монотеистичких скриптуралних извора; јер, све и да је вредности немогуће остварити на оностраном плану, шта људска бића спречава да то покушају да учине у сфери

28 Clark, M. (2012) Suffering and the Affirmation of Life, *Journal of Nietzsche Studies*, Vol. 43, No. 1 University Park: Penn State University Press, p. 89.

29 Niče, F. (2012) *Volja za moć: pokušaj preocenjivanja svih vrednosti*, Beograd: Dereta

30 Reginster, B. (2006) *The Affirmation of Life: Nietzsche on Overcoming Nihilism*, Cambridge: Harvard University Press, p. 41.

овостраног? Имајући ову дилему у виду, Ниче је концепцији нихилизма произашлој из тезе о смрти Бога додао још једну, скривену премису: наиме, ону да је неопходно да пригрлимо вредности које оспоравају живот; и штавише, да их установимо као наше највише вредности.³¹

Ова замисао није страна Лиготију. Како је претходно већ наглашено, књижевност натприродне страве за овог аутора представља метод борбе против *удеса стварности*, борбе која је по себи вреднија и далеко субверзивнија од апологетике тог удеса, упркос чињеници да је унапред осуђена на пропаст. Лиготи, дакле, прихвата вредности које негирају живот, најмање утолико што их користи да би уметничким средствима морбидно исмевао људско стање; хорор аутор, како га Лиготи идеално замишља, свесно се повлачи из „разумног“ и „здравог“ света – или бар оног који свакодневно инвестира у дотична добра – и урања у сенке иза сцена живота да би од „излизаног камења своје маште изградио свет рушевина.“³² Живи мртваци, вампири, демонске креатуре и незнане силе јесу делирична оруђа унутрашње логике измаштаног света хорора – логике утемељене делом на страху, а делом на морбидном пориву да се сами себи, уз кисели смех, ругамо: „На крају, сасвим извесно, остајемо лутке, и наши осмеси нису ништа мање нацртани. Али бар смо их овлажили својом крвљу.“³³

Држећи у рукама улазницу у нестварно, људска бића су, дакле, кадра да кроче у свет „стварнији од стварног“, свет иза појавне равни, и користе се његовим средствима и атрибутима. Нестварно нас бар на извесно време избављује из оквира „здравог“ и „разумног“ света и уводи нас у ирационално, морбидно пространство иза сцена живота – где, једном ушавши, стичемо макар ту слободу да се играмо луде и саркастично се церимо сопственим „здравим“ и „разумним“ напорима у „стварном“ свету. Лиготијево прихватање по живот негативних вредности не иде, међутим, као код Ничеа, у прилог коначној афирмацији живота. Саркастичан смех луде или лутке чији је осмех овлажен властитом крвљу кадар је евентуално да нам омогући катарзу, ментално пражњење у алтернативном свету који је, ако ништа, мање лажан од, како би то Лавкрафт рекао, „бљутаве ’све је у реду

31 Исто, стр. 45.

32 Ligotti, нав. дело, стр. 110.

33 Исто, стр. 111.

са светом' халуцинације, условљене чистом снагом жеље да то буде тако."³⁴

За разлику од Лиготија, који у неизбежности психичке патње и физичке агоније види доказ да је свеколика егзистенција кошмар и да би органски живот требало да престане да постоји, Ниче сматра да би појединац требало да изгради *вољу за патњу*, како би последично развио вољу за моћ. Пратећи Шопенхауера, Ниче сматра да је патња доживљај отпора према стремљењима наше воље, те да се моћ састоји у нашем надвладавању отпора и развијању осећаја учинковитости, тачније *индивидуалне способности* да спољном свету наметнемо властите услове за остваривање наших највиших жеља.³⁵ За разлику од Лиготију блиске филозофије песимизма, Ничеова стика моћи поздравља и хвали неизбежност патње у људском животу. Како Реџинстер примећује, „Ниче би сматрао бедном егзистенцију у којој нема никаквог отпора којег би требало савладати, никаквих изазова с којима би требало суочити се – укратко, егзистенцију лишену патње."³⁶

Лиготи се по свему судећи не би сложио са овако проактивним поимањем целисходног живота најпре због тешких психолошких проблема које трпи од своје седамнаесте године,³⁷ а затим и због низа гастроентеролошких тешкоћа насталих као резултат континуираног психичког стреса. Комбинација психичког и физичког бола коју овај аутор проживљава у дугом временском распону вероватно је одговорна за његов дефетистички став према патњи као чињеници људског живота коју је немогуће прихватити, зато што непрестано бива испољена у толико високом интензитету да чини егзистенцију неподношљивом. „Само у нестварном”, према Лиготијевом мишљењу, „можемо бити спасени. Стварност уништава све и свакога."³⁸

Ова практична примедба ипак нас примиче за корак ближе пољу вредности за које би се могло констатовати да их Лиготи прихвата, упркос томе што одбацује живот као вредност. Наиме, овај аутор признаје да је „бол његова муза”, те да пише онда када га нешто у животу подстакне на то,

34 Лавкрафт, Х. Ф. Признање неверовања, у: *Лавкрафт*, приредио Огњановић, Д. (2009), Чачак: Градац, број 171-172, стр. 71.

35 Clark, nav. delo, str. 93.

36 Register, nav. delo, str. 267.

37 Ognjanović, nav. delo, str. 283.

38 *We Can Hide From Horror Only In The Heart Of Horror: Notes and Aphorisms* by Thomas Ligotti, 10. 05. 2019. http://www.angwa.de/Ligotti/essay/heartofhorror_e.htm

„нарочито патња и мржња”. Речени пар сентимената служе као одскочна даска за писање приповетки које нашем аутору помажу да превазиђе његово тренутно, мучно искуство живота и надовежу се на његов шири поглед на свет.³⁹ Бављење уметничким стваралаштвом (овде, конкретно, писањем хорора) за Лиготија је, дакле, вредност до које ваља држати, најмање зато што служи као отпустни вентил за негативна осећања, али и због тога што може да послужи као терапеутско средство (с ограниченим учинком). Поред тога, према Лиготијевој процени, „сва добра књижевност утемељена је на непријатном осећању, на врло специфичном утиску мучнине који нас мотивише да поделимо бол с другима.”⁴⁰ Савсим је вероватно да у залеђу ових тежњи за дисеминацијом (углавном лоших) осећања кроз прозно хорор стваралаштво стоји идеја о целисходности споја светоназора аутора и читалаца⁴¹, при чему читалац ступа у контакт са истинама које је одувек слутио, али није желео да их поближе сагледа; док аутор проналази бар ситну утеху у утиску да с тим истинама више није сам, да их је још неко, захваљујући њему, спознао и нашао их естетски, па и филозофски занимљивим – утеху, коначно, која спаја скрајнуте и већини света несимпатичне истомисљенике, које је један (субверзиван?) унутрашњи импулс навео да преиспитају и коначно одбаце доминантне истине религија, митове власти и терапије баналностима и рутинама које нуди свакодневица. Утеха у ужасу је, доиста, за Лиготија „ултимативна, што ће рећи једина утеха”: „Чудесна је то ствар рећи, да се утеха у ужасу у уметности састоји у томе да он заправо оснажује нашу панику, појачава је на разгласу наших ужасом-опустошених срца, подиже страву на најјаче трештање, све време тежећи оној савршеној и заглушујућој амплитуди на којој можемо да играмо уз бизарну музику наше сопствене мизерије.”⁴²

Пошто најзад апсорбујемо увид да сваки наш проживљен тренутак, па и онај нама лично најдражи, у себи крије клицу стравичног, ми смо већ на корак од прихватања ужаса као елементарне чињенице стварног. Будући да ту чињеницу, једном кад се у нама обелодани, потом бива немогуће одбацити, преостаје нам само да је признамо као неминовну.

39 Cardin, M. *It's All a Matter of Personal Pathology: Interview with Thomas Ligotti*, 10. 05. 2019. <http://www.teemingbrain.com/interview-with-thomas-ligotti/>

40 Paul, R. F. and Schurholz, K. *Triangulating the Daemon: An Interview with Thomas Ligotti*, 10. 05. 2019. <http://www.ligotti.net/tlo/esoterra.html>

41 Упоредити са: Огњановић, нав. дело, стр. 285.

42 Ligotti, T. *Utehe u užasu*, u: *Pisar tame: Život i dela* (2017), Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, str. 276.

Један од начина да то успешно изведемо јесте, како Лиготи наговештава, не у страху, који је по много чему близак патњи и болу, него у пароксизму страха и резултујућој егзалтацији која нас подиже изнад свеколиких психичких агонија, у само тајанство одакле страх извире. Нашминкани крвљу и напудерисани прахом с мртвачких костију, ми коначно постајемо слободни, и то не од извесних праначела света, већ од сопствених самообмана по питању тога шта свет јесте – самообмана које нам, између осталог, помажу и да поднесемо сам *удес стварности*.

Суочавање са језивим наличјем света кроз контемплацију о стравичном блиско је, такође, будистичкој мисли. Будистичка јога познаје метод медитације о нечистом или о нечистоћи тела (*asubha bhāvanā*) која у монашкој традицији подразумева медитирање над људским лешом у различитим фазама труљења.⁴³ Предвиђени исход *asubha bhāvanā* медитације је тај да код практиканта изазове утисак одбојности према чулним задовољствима која би потом требало да учврсти генералну спознају о ефемерности органског живота, односно о неминовној пролазности како практикантовог тела, тако и, евентуално, оног за којим практикант жуди или чезне или испољава било какву врсту жеље. На дубљем нивоу, уз то, пропадљивост тела указује на несталност света, али и на основни проблем егзистенције, дефинисан у будистичком смислу као *патња*: мотрећи леш надут или загнојен или уцрвљан или претворен у скелет, будистички монах замишља сопствено тело како се креће кроз аналогне фазе распадања; и на концу – идеално – увиђа, прихвата и превазилази мизерију света.⁴⁴ Усредсређујући се на помодрели леш који су изгризли црви, јогин обуздава жеђ за бојама, облицима, контактима, частима и настоји да одвоји чула од њихових објеката, тачније од оног запаљивог које храни страсти.⁴⁵

Слично Лиготијевом напудерисаном и нашмиканом пајацу који плеше уз симфонију сопствене беде, и будистички монаси су се традиционално одевали у одоре скројене од претходно опраних, обојених па у огртаче зашивених дроњака скинутих с људских лешева.⁴⁶ Ова семантичка полуција тела

43 Obeyesekere, G. „Buddhism, Depression and the Work of Culture in Sri Lanka“, in: *Culture and Depression*, eds. Kleiman, A. and Good, B. (1985), Berkley: University of California Press, p. 141.

44 Neri, C. (2008) Tsai Ming-liang and the Lost Emotions of the Flesh, *Positions* 16:2, Durham: Duke UP, p. 392.

45 Bugault, nav. delo, str. 190

46 Shaw, S. (2006) *Buddhist Meditation: An Anthology of Texts from the Pali Cannon*, London and New York: Routledge, p. 102.

знаковима смрти и декомпозиције у најмању руку настоји да означи иступање појединца из сфере профане егзистенције у лиминалну област између живота и смрти, у којој је ум изложен халуцинаторном приказивању ужасног. Како код будистичких монаха, тако и код Лиготијевог хорор аутора, коначни исход овог усредређења на стравично је уклањање представа о себи, о својој псеудоличности, свом егу⁴⁷, додуше, с најмање једном битном разликом: док будистичка доктрина тврди да је све нестално, варљиво и у основи празно, Лиготи сматра да излаза из пунине у празнину нема, те да је сама чињеница постојања проклетство за које не постоји лек.

Закључак

У односу на већину прозних писаца који своје списатељске каријере развијају дуже од три деценије, Томас Лиготи можда није написао много, али оним што јесте објавио до данас, завредео је статус култног писца натприродне страве. Лиготијева високо стилизована проза сардонична је спрам човекове делузије величине у свету који је све сем њему наклоњен.

Његове хорор приче читаоце ослобађају законитости „доброг“ света – „срећног“ света: сладуњава облана „разумне“ и „здраве“ реалности, како нам његова проза поручује, безуспешно се труди да сакрије мрску природу стварности пројектовану на ледено црнило свемира. Стварност је налик дасци положеној преко „гроба без дна“⁴⁸ која нас с подмуклим шкрипањем дели од смрти; али, та даска ће кад-тад пући (и то нам је савршено јасно). Термити који се њоме хране су наши кошмари; а приче страве су пукотине кроз које с мештавином страха и фасцинације, завирујемо у слојеве испод.

Из напред изнесених Лиготијевих ставова видимо да је за овог аутора сваки облик свесности страшнији од смрти. С друге стране, суицид Лиготију делује једнако бесмислен као и живот: све и кад би сакупио довољно снаге да га изведе, самоубилачки чин из његовог угла не би успео да пружи задовољавајући излаз из проблема.⁴⁹ Ово становиште је,

47 За Лиготија савршени свет би био онај у којем су сви искусили смрт свог ега. Види интервју на страници: <http://www.teemingbrain.com/interview-with-thomas-ligotti/>

48 Фраза преузета из наслова збирке прича Емброуза Бирса: Бирс, Е. *Гроб без дна* (2008), Београд: Логос.

49 Cardin, M. It's All a Matter of Personal Pathology: Interview with Thomas Ligotti, 10. 05. 2019. <http://www.teemingbrain.com/interview-with-thomas-ligotti/>

сасвим могуће, резултат његових уверења о метафизичкој природи стварности: могућност инверзије смрти у један дубоко поремећен облик трајања који се протеже у бескрај био би улазак из једне у другу, овог пута финалну, замку. Вечност је клопка, јер се у њој крију наговештаји туђинске егзистенције исувише велике да би се обухватила умом – егзистенције која вреба у наказном наличју ствари. Она је симболички повезана с кошмарним, зато што кошмар – нарочито у крајње апстрактној форми – често и сам делује као фрагмент нечег несагледиво великог.⁵⁰

Будући да је за Лиготија свет манипулација а стварност привид, само завеса, иронично набачена на прави смисао ствари, ми логику његових прича, нарочито оних најбољих, можемо да меримо искључиво аршинима врло вивидних и неугодних снова. Упркос томе што нису логични, ми осећамо да ти снови носе у себи неку врсту истине. Слично је и са порукама за којима Лиготи посеже и преноси их из дубине амбиса: оне су загонетне, недокучиве и састоје се најпре у пажљиво нанизаним појединостима, у акумулацији детаља, чија целина коначно превазилази оквире нашег ума или бар његовог свесног дела.

Натприродно зло у Лиготијевој прози нужно је посматрати онтолошки – као да је иманентно свету. Оно, другим речима, не мора да има никакве везе са неким конкретним скупом моралних вредности – нити са повредом у њих учитаних стандарда: оно може бити, а како његове хорор приче дочаравају често *и јесте*, пуки апсурд. Феномен зла у Лиготијевој прози не може се, дакле, свести на зло по себи (ма колико широко га дефинисали), већ првенствено на страх. Посредством страха, зло урања у регистар кошмара у којем је све могуће и страва се отискује даље, ка врхунцу.

Да би изазвала страх, сабласна, натприродна претња, онда, не мора нужно да буде аморална, већ може да напросто функционише у складу са неким поремећеним, па и недокучивим унутрашњим критеријумом. Прикаже ли се у виду апсурда, она се најчешће испољава ван уобичајено дефинисаних вредносних оквира, а застрашујућа је управо зато што евоцира осећај нечега далеко већег од онога што је непосредно приказано. Зло плаши најпре зато што је непознато, а потом и зато што остаје до краја неодгонетљиво. Оно је тајанство које успева да заведе и у себе апсорбује јунака; самим упливом у стварност и упорним одбијањем да се на пољу значења фиксира у конкретан спектар значења, оно буди фасцинацију и страх.

50 Упоредити са: Santilli, нав. дело, стр. 182-184.

Лиготијев хорор наступа са премисом да је свет зло (отуд толико бола, зверстава и ужаса у свету), а да је живот гнусна, апсурдна фарса у коју смо колективно хипнотисани да верујемо. Његове „хорор измишљотине и фантазмагорије” заправо су уметнички поступци чије се претензије крећу у правцу раскринкавања те фарсе: што је хорор лиричнији, когнитивно сложенији и метафизички дубљи, његова стравична порука човеку више је продорна (али и више фасцинантна, јер ту читалац ступа у додир са „забрањеном”, „ненормалном”, културно табуисаном природом спознаје⁵¹).

Конечно, човек се никада не осећа више удаљен од „ближњег свог”, *више сам* него у страху. На субјективном плану, ми ступамо у контакт са другим особама кроз вербалну и невербалну комуникацију. Али целину страха је немогуће исказати, жестом или речима, свеједно: она се на једном нивоу може провриштати, очитати на лицу и кроз дрхтаје тела, али за особу покрај нас ће том приликом тек *присуство* страха постати откривено, док ће садржај остати скривен. Страва према нама испољава веома крупне захтеве: она тражи нашу интимну блискост, наше поверење и пуну пажњу – и најчешће успева да испуни свој циљ, са ванредном лакоћом. Лиготијев хорор препознаје и користи овај интимни квалитет страха. Ово постиже управо зато што „проговара” кроз механизме заплета ирационалним језиком. Слично незгодном, унапред уговореном венчању – где једна страна ликује, а друга пати – страх у натприродном хорору Томаса Лиготија дифузно лебди око одабране жртве, паралише је пред свадбеним олтаром и напоскон прождире у првој брачној ноћи. Преузевши улогу праоца сваког чврстог савеза, страх увиђа зашто је баш ту где јесте. И нема ли разлога да поверује да ће блискост са његовим одабраником или одабраницом, ма колико нежељена, одбојна и болна, ипак трајати, не „док их смрт не растави”, већ и након тога?

ЛИТЕРАТУРА:

Aickman, R. Introduction, in: *The 3rd Fontana Book of Great Ghost Stories*, ed. Aickman, R. (1966) Glasgow: William Collins Sons & Co.

Aickman, R. (1966) *The Attempted Rescue*, London: Gollancz.

Бирс, Е. (2008) *Гроб без дна*, Београд: Логос.

Borg, M. B. (1988) The Problem of Nihilism: A Sociological Approach, *Sociological Analysis*, vol. 49: 1, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-16.

51 Pišev, M. (2016) *Horor i zlo, Etnoantropološki problemi*, Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, str. 333.

- Bugault, G. Mistika indijskog budizma, u: *Enciklopedija mistika II svezak*, priredila Davy, M. M. (1990), Zagreb: Naprijed.
- Clark, M. (2012) Suffering and the Affirmation of Life, *Journal of Nietzsche Studies*, Vol. 43, No. 1 University Park: Penn State University Press.
- Cross, S. (2013) *Schopenhauer's Encounter with Indian Thought: Representation and Will and their Indian Parallels*, Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Doomen, J. (2012) Consistent Nihilism, *The Journal of Mind and Behavior*, Vol. 33, No. 1/2, New York: Institute of Mind and Behavior, Inc.
- Лавкрафт, Х. Ф. Признање неверовања, у: *Лавкрафт*, приредио Огњановић, Д. (2009), Чачак: Градац, број 171-172.
- Ligoti, T. Utehe u užasu, u: *Pisar tame: Život i dela* (2017), Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.
- Ligotti, T. (1994) *Noctuary*, New York: Carrol & Graff, Inc.
- Ligotti, T. (2012) *Songs of a Dead Dreamer (e-book)*.
- Neri, C. (2008) Tsai Ming-liang and the Lost Emotions of the Flesh, *Positions* 16:2, Durham: Duke UP.
- Niče, F. (2012) *Volja za moć: pokušaj preocenjivanja svih vrednosti*, Beograd: Dereta.
- Obeyesekere, G. Buddhism, Depression and the Work of Culture in Sri Lanka, in: *Culture and Depression*, eds. Kleiman, A. and Good, B. (1985), Berkley: University of California Press.
- Ognjanović, D. (2015) The Greatest Old One, Toronto: *Rue Morge*, no. 161.
- Ognjanović, D. Tomas Ligoti: Iz dubine najernjeg ambisa, u: *Pisar tame: život i dela* (2017), Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.
- Pišev, M. (2016) Horor i zlo, *Etnoantropološki problemi*, Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Pišev, M. (2018) *Islam, relativizam i nauka*, Beograd: Filozofski fakultet i Dosije studio.
- Reginster, B. (2006) *The Affirmation of Life: Nietzsche on Overcoming Nihilism*, Cambridge: Harvard University Press.
- Santilli, P. (2007) Culture, Evil and Horror, *The American Journal of Economics and Sociology*, Vol. 66, No. 1, New Jersey: American Journal of Economics and Sociology, Inc.
- Shaw, S. (2006) *Buddhist Meditation: An Anthology of Texts from the Pali Cannon*, London and New York: Routledge.
- Šopenhauer, A. (1981) *Svet kao volja i predstava*, Beograd: Grafos.

Marko Pišev
University of Belgrade, Faculty of Philosophy –
Department of Ethnology and Anthropology, Belgrade

THE ONEIRIC DEFILING OF REALITY

THOMAS LIGOTTI'S SUPERNATURAL HORROR

Abstract

Practically from its inception, the Enlightenment ideal of rationality was equally criticized and fostered in European intellectual tradition. The belief in reason as an exclusive property of human mind capable of reproducing an authentic image of reality quickly revealed itself as highly disputable from the standpoint of philosophy and art, as well as from the angle of particular scientific disciplines (above all, psychology and anthropology). Within the sphere of contemporary literature, one of the greatest adversaries of the Enlightenment idea of the rationally apprehensible nature of reality is the horror fiction writer Thomas Ligotti. For this author, “the world as it is” has little or nothing to do with rational consciousness, and correlates more strongly with our deepest irrational fears which reveal themselves in feverish visions and nightmarish images. While establishing his personal and artistic worldview on the inversion of the usual ideas about reality, Ligotti creates a specific type of subversive prose: one that depraves the world of any higher meaning and denies all possibilities of consolation to humankind. In this paper I pose the question whether such disillusionment may leave any possibility for an individual to act independently, be it in a subversive or non-subversive sense of the word.

Key words: *Thomas Ligotti, supernatural horror, individual, reality, nightmare, nihilism*

КУЛТУРА И НОВАЦ

Приредила
др Владислава Гордић Петковић



Снежана Јовчић Олја, *Рибe 2*, пречник 57 цм, 1993.

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

ХИЉАДУ КОНВЕРТИБИЛНИХ ЈЕЗИКА

Као опсесивна тема целокупне историје људског друштва а не само нашег доба, новац се сигурним кораком уселио у уметност и културу, доносећи са собом различите врсте економије, инвестиција и профита. Вредност је незаобилазна тема кад говоримо о новцу (а важи и обрнуто). Вредност је додатак бићу који се не може увек јасно дефинисати ни предочити, али му припада, онако како сенка припада светлости, с тим што је процес креирања вредности ипак мање природан и спонтан; настанак вредности у великој мери диктира психолошки и културолошки образац.

Док институционализовани ентузијазам научних истраживања мора бити заснован на материјалним инвестицијама, уметничка дела и културна баштина настају, најчешће, изван и мимо предвиђених или пројектованих финансијских оквира. Новац је у цивилизацији и култури институционализован као неми бог који говори хиљаду језика: новац је један од главних означитеља моћи, а исто тако и главни окидач страхова, жеља и несигурности. Однос према њему открива какви смо према свему другом, а његова важност одређује важност свега осталог – љубави, професије, егзистенције.

Овидије новац презриво смешта у гвоздено доба и у погане дубине земље; дела средњег века врве од лакомих превараната, грамзивих хуља и тврдица, а Шекспиров Шајлок с једнаким болом жали за одбеглом ћерком и дукатима које је однела. На различите начине ерогизован или иронизован, новац опседа и Чарлса Дикенса и Стендала, и Хенрија Џејмса и Достојевског, Молијера и Свифта, Флобера и Брема Стокера. Материјалне вредности у животима јунака држе непријатан монопол, тако је од Библије до Золе, па и даље. Новац је велика мука и за Мол Фландерс и за Великог Гетсбија, а чини се да га је у књижевни мотив преобратило то што је претходно егзистенцијално одредио животе оних који су ове јунаке створили: Данијел Дефо је трговао и обичном и живописном робом (црепом, циглом и мачкама) а Френсис

Скот Фицџералд очајнички писао да би био солвентан, те тако његових сто шездесет прича настају углавном зарад отплате дугова. Ијан Вот је Дефоову *Мол Фландерс* прогласио одличним бедкером кроз Лондон прве трећине осамнаестог века, премда је ово дело у већој мери парадигматичан пример грађанске анксиозности према финансијски независној жени која не пристаје да се уклопи у моделе социјалног поретка; поредећи Мол са Еженом де Растињаком и Жилијаном Сорелом, Вот је сагледава као протагонисткињу урбанизоване потраге за успехом у оквирима „динамике економског индивидуализма”. Дефоова (после Робинсона Крусое најславнија) јунакиња има, како писац жели да нас увери, аутентичну судбину иако њен идентитет није верификован: одбија да себе учини аутентичном, варалица је и лажљивица, мења своје социјалне улоге прерушавајући се у даму, просјакињу или удовицу, умире и васкрсава у социјалном миљеу тако што мења упоришта и станишта.

Иако је у приватном животу увек била безбрижно богата, америчка романсијерка Идит Вортон уверљиво слика економски суноврат Лили Барт у роману *Кућа весеља*. Јунакиња стасавана у ситуацији коју смо много пута видели до сада, не само у књижевности: „у породичној лађи која је пловила испрекиданом кривудавајем смером низ брзаке забаве, док су је вукле подводне струје вечите несташнице и потребе за новцем”; пошто нема прихода, не уме да штеди и не успева да се уда, скончава у сиромаштву. Лили Барт која има име, идентитет и јасну класну припадност заправо је исто као Мол Фландерс жртва у мрежи социјалног насиља само зато што нема капитал. Лили Барт се у више наврата суочава са уцењивачким избором између моралног и економског императива, између моралног интегритета и морално амбивалентне финансијске сигурности: пропада и умире због моралне супериорности, социјално кажњена због неприхватања компромиса који јој се све време прећутно нуде. Мол Фландерс опстаје захваљујући успешном кормиларењу на простору моралне амбивалентности, а Лилини флертови су чедна игра без економске завршнице.

Не само у оквирима уверљиве нарације, трагова присуства новца у култури и уметности има свуда: уметничке теме могу послужити као покретач потраге за финансијама, али и финансирање може бити извор уметничких тема. Новац је присутан као покретач уметничког стварања и културолошких митова свугде где се проговори о вредности, макар као њен обрнути одраз. Новац тражи да буде видљив у политичкој, економској и друштвеној матрици, иако та видљивост најављује његово нестајање. Зато ће његова сенка пратити

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ

многа светла која допиру са привидно удаљених, супротстављених страна.

„Провалнице, банкару, оче!”, обраћа се песникиња Емили Дикинсон у својој песми ником другом до – Богу. Још један мали доказ да иза сваког искуства, као и иза сваког истраживања, увек стоји некакав *биланс*.



Снежана Јовчић Олја, *Пролеће*, 90 x 210 цм, 2002.

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет –
Департман за историју, Ниш;
Самостални истраживач, Краљево

DOI 10.5937/kultura1963122D

УДК 94:061.27(497.11)"12"

321.17:929 Владислав I, српски краљ

321.17:929 Радослав, српски краљ

прегледни рад

КРАЉЕВИ ВЛАДИСЛАВ И РАДОСЛАВ КАО КТИТОРИ – СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ

Сажетак: *За дела материјалне културе неопходна су материјална средства, која, сама по себи, представљају основ да ће конкретно културно дело настати, али ни на који начин не гарантују који ће бити његов домет. Такође, количина материјалних средстава које неко поседује не гарантују да ће бити створено дело врхунске вредности. У раду се жели указати како су се различите почетне позиције синова Стефана Првовенчаног Владислава и Радослава одразиле на њихову ктиторску делатност одсликавајући два схватања задужбинарства. Први је своју задужбину, манастир Милешеву, подигао за време владавине оца, док је Радослав припрату уз цркву у оквиру манастира Студеница сазидао након што је постао владар. Владислав је, при томе, подигао сасвим нов манастир, док је Радослав желео да својом ктиторском делатношћу настави дело свога деде Светог Симеона.*

Кључне речи: *краљ (принц) Владислав, краљ Радослав, Свети Сава, Милешева, Студеница*

Култура је увек била резултат креативности али и материјалних могућности својих стваралаца.¹ Изузетак од овог правила су дела усмене традиције која за своје постојање и преношење не подразумевају материјални основ али њихова

¹ Рад је написан у оквиру пројекта *Историјско наслеђе Балканског полуострва кроз векове (од антике до савременог доба)* који је одобрен одлуком Наставно-научног већа Филозофског факултета у Нишу, 28. 06. 2018. године, одлука број 183/1-16-6 -01.

дела су тим крхкија и лакше нестају, него она стварана у трајном материјалу. Но, само материјално богатство, без креативности и без потребе за културом, односно без развијених културних потреба, културу никада није ни стварало. Ако би актеру, ствараоцу, наручиоцу или конзументу културе недостајало креативности, онда би резултат делања био кич или нешто слично њему, а ако им је, сем креативности, недостајала и сама потреба за културом уопште, онда није било ни кича. Није било ничега.

*

Оно што писци овог текста сматрају да је потребно истаћи је да стварањем одређених културних садржаја, њени творци, финансијери, учесници на било који начин и у било ком сегменту, себи обезбеђују трајање. Начин на који су владари средњег века, не само српски, и не само владари, већ и чланови њихових ужих или ширих породица, велможе, обезбеђивали себи место у култури и трајању кроз векове било је подизање храмова.

Разлога за то је сигурно било више. Између осталог, тиме се ктитору обезбеђивао помен на богослужењу, право на сахрану и портрет у храму ктиторије.² Задужбина је, сматрана, доживљавана као лични печат, симбол онога који је подиже, али истовремено, он је њоме доказивао и показивао своју моћ и углед.³ Наравно, својим трајањем задужбине свом ктитору су требале да обезбеде оно по чему ће их потомство поменути, одагнати заборав као вид коначне и потпуне смрти и нестанка памћења и подсећања, укратко – да спрече да њихово име умре заборавом.

Први српски владар за кога је забележено да је подигао храм, у овом случају посвећен Богородици, био је кнез Владимир, који ће и сам постати светитељ познат као Свети краљ Јован Владимир. У својој ктиторији био је и сахрањен.⁴

Међутим, било је, међу Србима и оних који нису били владари, када су подизали храмове. Овом приликом ћемо се осврнути на дело Владислава Немањића у периоду када је

2 Троицки, С. (1935) Ктиторско право у Византији и Немањићкој Србији, *Глас СКА* бр. CLXVIII, Београд: Српска краљевска академија, стр. 121-123.

3 Боричић, Н. Д. (1939) *Манастир Милешево*, Чачак: Штампарија и књиговезница Славка Г. Поповића и Сина, стр. 5.

4 Аноним, (2009) *Gesta regum Sclavorum*, том I. превела и приредила Кунчер, Д. Београд, Никшић: Историјски институт, манастир Острог, стр. 136-137; Ђекић, Ђ. (2018) *Свети Јован Владимир – историја и култ*, Лепосавић: Институт за српску културу, стр. 38-39.

био још принц. Он је први члан династије Немањића, после великог жупана Стефана Немање, који је на својој територији подигао манастир пре него што је дошао на власт.⁵ При поређењу ових ктитора треба имати у виду и одређене разлике међу њима. Треба свакако узети у обзир чињеницу да Немања за подизање храмова посвећених Светом Николи и Светој Богородици Косеници на својој територији није тражио одобрење актуелног владара, великог жупана, свога брата Тихомира. Због тога је тај његов поступак протумачен као кривично дело. На скупу којем су присуствовала и остала браћа, Стефану Немањи је изречена казна. Одузета му је сва територија којом је владао и заточен је у пећину да умре од глади и жеђи.⁶ Казна је промашила циљ. Немања је постао владар.

Какве су прилике пратиле Владислава и његову ктиторску делатност? Свакако другачије. Он се спомиње као ктитор манастира Милешева. Код датовања подизања овог манастира постоје извесне тешкоће. Ктиторски натпис, који би најбоље сведочио ко га је, када и уз чију помоћ подигао, није сачуван. Владиславов савременик Доментијан у свом делу *Житије Светог Саве*, приликом навођења да су у манастирској цркви у Милешеви положене мошти Светог Саве, не каже ни ко је, ни када подигао овај манастир.⁷ Други знаменити хагиограф Теодосије у свом *Житију Светог Саве*, насталом крајем XIII века, потврђује да су Савине мошти пренете у Милешеву, док за сам храм наводи да је подигнут тек пошто је Владислав постао краљ (1234-1243).⁸ Како је Сава умро 1236. године у Великом Трнову, а мошти су му пренете годину дана касније, 1237. године,⁹ намеће се питање како је Владислав стигао да за тако кратко време сазида манастир и да у њега пренесе мошти свога стрица. Већ смо споменули да право на сахрану у неком манастиру припада ктитору. Да ли је онда и Сава био ктитор или имао удела у ктиторској делатности? Теодосијев став, да је Милешеву подигао Владислав, би требало проверити у оној мери у којој

5 Ђурић, В. Ј. (1992) Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви, *Зограф* бр. 22, Београд: Филозофски факултет – Институт за историју уметности, стр. 24.

6 Стефан Првовенчани (1988) *Сабрани списи*, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, стр. 66-68.

7 Доментијан (1988) *Живот Светога Саве*, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, стр. 232.

8 Теодосије (1988) *Житије Светога Саве*, у: *Житија*, приредио Богдановић, Д. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, стр. 178.

9 Благојевић, М. и Медаковић, Д. (2000) *Историја српске државности I*, Нови Сад: Огранак САНУ, Беседа и Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа, стр.151-152.

је то могуће, потребно је објаснити везу стрица и синовца и одговорити на друга питања око подизања Милешеве.

Доментијан спомиње добре односе између стрица и синовца у време док је Владислав био владар.¹⁰ Теодосије о тим односима, док је Владислав био краљ, сведочи много опширније и каже: *Благочастиви Владислав био је благопослушан светоме архиепископу у свему што се тиче светих цркава, и више од других и остаде са њим у миру и љубави колико се изволи Господу.*¹¹ Добри односи се истичу нарочито по питању светих цркава, што упућује и на могућу ктиторску делатност Владислава. Ако су такви односи постојали у време док је Владислав био владар, може се претпоставити да су они зачети још пре тога, односно, док је био један од принчева без изгледа на престо.¹² Архиепископ Данило II пишући о Владиславу, похваљује га због његове ктиторске делатности. Узрок томе види у његовој великој побожности уз истицање да је даривао и светогорске манастире.¹³ Дакле, писани извори који говоре о добром односу стрица и синовца, Сава и Владислава, као и Владислављевој изузетној ктиторској делатности о времену подизања Милешеве, не могу много да нам помогну у тражењу одговора Владислављевог статуса у времену њеног настанка.

На ова питања потражићемо одговоре у ликовним изворима. На основу композиције која је осликана у наосу на којој је приказан Владислав са моделом храма у рукама како га Христу приводи Богородица, може се закључити да је китор Милешеве Владислав, што потврђује оно што наводи Теодосије. Поставља се питање Владиславових година у то време. Како је брак његових родитеља, краља Стефана Првовенчаног и краљице Евдокије, раскинут 1201. године то значи да је до тада морао да буде рођен. Везу с мајком и знаменитим византијским коренима потврђује милешевска иконографија у којој ће бити насликан и лик Владиславог деде по мајци византијског цара Алексија III Анђела (1195–1201).¹⁴ На основу анализе ликовних представа, закључено

10 Доментијан, нав. дело, стр. 194.

11 Теодосије, нав. дело, стр. 232.

12 О томе постоји шира литература која је наведена у: Цветковић, Б. (2013) Свети Сава и програм живописа у Милешеву, *Осам векова Милешеве*, Београд: Издавачка фондација Архиепископије београдско – карловачке, стр. 311, напомена 2.

13 Данило II (1988) *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, приредили Гордон, М. Д. и Петровић, Д. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, стр. 7-48.

14 Суботић, Г. и Максимовић, Ј. (2012) *Свети Сава и подизање Милешеве, Византијски свет на Балкану*, књ. 1, Београд: Византолошки институт

је да су милешевске фреске настале након уздицања српске државе у ранг краљевине и након што је црква добила аутокефалност и ранг архиепископије.¹⁵ Да је Владислав у тренутку зидања Милешеве био млад, сведочи и сам ктиторски портрет. Наиме, у ктиторској композицији која се налази на јужном зиду западног травеја у наосу Милешеве, насликан је са тек изниклом брадом и округлих румених образа, у раскошној дворској одећи и без знакова владарског достојанства.¹⁶ Претпоставља се да је храм осликан између 1222. и 1228. године.¹⁷ То значи – још за живота Саве као архиепископа.

Владислав је насликан у Милешеви још једном. Наиме, на северном зиду у припрати приказана је поворка Немањића. Њу предводи Свети Симеон, за којим следе Свети Сава, Стефан Првовенчани, Радослав и Владислав. Свети Симеон и Свети Сава око главе имају ореол и њима су окренути Стефан Првовенчани, Радослав и Владислав. Разлог за овакво позиционирање је вероватно тај што су њих двојица светитељи и заступници поменуте тројице пред Богом.¹⁸ Упадљиво је да нема Уроша, њиховог трећег брата.

Од првобитног живописа, осим наведених портрета, у Милешеви је мало до данас сачувано. То су сцене: Благовести, Рођење Христово, Срећење, Цвети, Молитва у Гетсиманском врту, Издајство Јудино, Скидање с Крста, Мироносице на Гробу, познате и као фреска Бели Анђео али и фрагменти

САНУ, стр. 99-101. Постоје и другачија мишљења. Перовић наводи да је он син Ане Даноло и при том се позива на литературу; Перовић, Д. (2015) Владар по образу и по подобју: Свети Стефан Владислав, *Богословље* бр. 1, Београд: Православни богословски факултет, стр. 6.

15 Ђурић, В. Ј. нав. дело, стр. 13.

16 Кандић, О., Поповић, С. и Зарић, Р. (1995) *Манастир Милешева*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, стр. 13. Поред наведених, постоје подаци које морамо прихватити са резервом јер су настали много касније. Наиме, архимандрит Висарион је са делегацијом милешевских монаха боравио 1652. године у Москви тражећи милостињу за обнову манастира од цара Алексеја Михајловића. Том приликом, придошлице су навеле да је манастир саградио Свети Сава 6727. године од стварања света. То би одговарало, по данашњем нашем календару, периоду од 1. септембра 1218. до 31. августа 1219. године; Петковић, С. Настанак Милешеве, у: *Милешева у историји српског народа*, приредио Ђурић, В. Ј. (1987), Београд: Српска академија наука и уметности, стр. 2-3.

17 Ђурић, В. Ј. нав. дело, стр. 17.

18 Кандић, О. Поповић, С. и Зарић, Р. нав. дело, стр. 13; Суботић, Г. и Максимовић, Ј. нав. дело, стр. 99.

Успења Пресвете Богородице, Преображења Господњег, Вазнесења, Христов силазак у Ад и Причешће апостола.¹⁹

Ако је храм осликан између 1222. и 1228. године што значи да је морао бити подигнут коју годину раније. Дозволу је Владислав морао да тражи и добије од оца Стефана. На основу чињенице да је Сава сахрањен у Милешеви може се закључити да је и он лично имао значајног удела у подизању манастира.

За сам храм се сматра да су његови градитељи дошли са запада, односно са јадранског приморја, што се може закључити на основу романичких елемената у архитектури.²⁰ То је једнобродна грађевина, као и Студеница, са припратом, односно наосом – главним бродом цркве, две певнице, олтаром и спољном припратом. Њене специфичности су неправилна основа и необична висина.²¹

Унутрашња припрата има облик неправилног правоугаоника, пошто је источна страна дужа од западне. У њој се, на месту где се иначе сахрањују женски чланови ктиторске породице, налази женски гроб. Сматра се да је ту вероватно сахрањена жена Владислављева Белослава.²²

Главни брод наос садржи поткуполни простор и западни травеј. На југозападном делу травеја се налазио саркофаг у коме су се чувале мошти краља Владислава. На зиду изнад саркофага осликана је већ поменути ктиторска композиција.²³ Анализирајући олтарски простор, стиче се утисак да су бочне апсиде дозидане накнадно, али не и када је то тачно учињено.²⁴ Спољашња припрата је изграђена непосредно по завршетку градње и осликавања цркве.²⁵

Овај манастир је посвећен Вазнесењу Господњем. Само у политичком смислу најмоћнији ктитори тога времена смели су да подигну своје задужбине посвећене Христу, односно, неком од празника које се везују за његову личност. У тренутку када подиже овај храм Владислав је принц за кога није предвиђено да наследи престо. Дакле, он није могао сам да

19 Џуњак, М. (2007) *Манастир Милешева кроз време и простор*, Смедерево: Историјски архив, Смедерево, Народни музеј, стр. 66.

20 Кандић, О., Поповић, С. и Зарић, Р. нав. дело, стр. 5.

21 Бошковић, Ђ. и Чанак-Медић, М. (1983) Нека питања најстаријег раздобља Милешева, *Саопштења* бр. XV, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, стр.10.

22 Џуњак, М. нав. дело, стр. 49.

23 Исто, стр. 46-47.

24 Исто, стр. 44.

25 Исто, стр. 50.

стоји иза овога чина. Иза подизања манастира који је требало, по празнику коме је посвећен, да заузме угледно место у српској цркви морао је да стоји неко довољно моћан.²⁶ Ту би требало тражити Савин удео – његову задужбинарску улогу – омогућавање да га Владислав посвети овом празнику.

Када се упореде фреске настале у Милешеви са онима који су настале нешто раније у Жичи и Студеници упадљива је сличност. Она је објашњена радом истих мајстора које је Свети Сава довео из византијског света али и чињеницом да је сам надзирао настанак живописа. То би значило да је у Студеници започет, у Жичи настављен, а у Милешеви завршен нови стил у сликарству.²⁷ Оно што морамо да истакнемо је да се у овим храмовима први пут јављају натписи на српском језику.

Милешева је слична Студеници и својим односом према византијском цару Алексију III Анђелу (1195–1203). Док је, како смо већ рекли, његов лик насликан у Милешеви, у Студеници се он спомиње у натпису у тамбуру куполе главне цркве исписаном ћириличним писмом који се датује у 1208 – 1209. годину у коме стоји да је манастир подигао „велики жупан и сват цара грчкога кир Алексе”. Као аутор натписа се наводи Сава. У време када настаје, Алексије више није цар, Евдокија није супруга Стефанова, а Византија не постоји.

Овај натпис, као и представа Алексија III у Милешеви морају имати, ако не исту, онда барем сродну позадину. Сматра се да је узрок томе жеља ктитора да изрази своју повезаност са византијским светом. Алексије је био легитимни цар, крунисан од стране легитимног патријарха у легитимној цркви Свете Софије. Тај легитимитет није имао нико од времена његове владавине па све до царева који су крунисани након обнове Византије 1261. године. Зашто? Алексијев наследник Исак II, био је слеп, дакле непогодан за владара, Алексије IV на престо је доведен од стране крсташа, Алексије V није имао легитимитет, па се зато оженио Евдокијом. Свако од њих у нечему је био недостојан царске титуле. Алексијев зет, такође ожењен његовом кћерком, био је и никејски, прво деспот, па потом и цар Теодор Ласкарис. Византијски писци, као нпр. Георгије Акрополит и Никита Хонијат Алексија III

26 Ђурић, В. Ј. нав. дело, стр. 24.

27 Петковић, С. нав. дело, стр. 3; Тодић, Б. Милешева и Жича – тематске и иконографске паралеле, у: *Милешева у историји српског народа*, приредио Ђурић, В. Ј. (1987), Београд: Српска академија наука и уметности, стр. 87-88. Више о утицају Светога Саве на формирање идеолошке поруке иконографског програма Милешеве, видети: Ђурић, В. Ј. нав. дело, стр. 13-25.

увек називају царем за разлику од наследника Алексија IV и Алексија V.²⁸

Постаје јасно да је Сава, као што је стајао иза студеничког натписа, тако је стајао и иза Алексијевог портрета у Милешеви. У Милешеви, уз портрет Стефана Првовенчаног, стоји натпис: „Стефан, син Светога Симеона Немање, зет цара грчког кир Алексија.” Када год настао живопис у Милешеви, он је свакако хронолошки удаљенији од студеничког натписа, односно од периода владавине Алексија III и Стефановог брака са Евдокијом. Ипак, то није спречило онога ко је наручио овај живопис да ту сродност помене. При свему томе док је у Милешеви он сигурно насликан и на живопису, у Студеници се таква могућност не може искључити.²⁹ Такође, у Милешеви, у припрати на јужном зиду, представљени су Свети цар Константин и царица Јелена. Свети Сава је и у овом случају био творац тематског програма.³⁰

Дакле, можемо да закључимо да је Владислав као принц, који није био предвиђен да наследи престо, успео да око 1220. године добије дозволу од свога оца да подигне задужбину. При томе је та задужбина посвећена Вазнесењу Господњем, односно ономе коме су право да зидају храмове имали само најмоћнији у држави. Зидари, који су подигли храм, су дошли вероватно са запада али Владислав је имао и стрица који је сигурно обезбедио сликаре из остатака византијског света. Да ли је Савин утицај постојао и код добијања дозволе да се храм подигне може се само претпоставити. То га је учинило свакако другим ктитором, због чега су његове мошти и пренете у Милешеву. Ипак, оно што је Сава учинио за Милешеву није свакако било материјалне природе. Он није имао својих прихода од којих би могао да финансира изградњу храма. Владислав је Милешеву зидао као син владара од својих прихода. Чињеница да је подигао храм те величине и тог значаја сведочи о значајном материјалном одрицању и великој материјалној жртви коју је морао да поднесе да би овакав манастир подигао.

28 Пириватрић, С. (2016) Грчки цар Алексије у првим житијима Светог Симеона Немање, ЗРВИ бр. 53, Београд: Византолошки институт, стр.164-166.

29 У литератури међутим нема јединственог мишљења ко је представљен. Као могућа личност наводе се таст краља Радослава, Теодор I Анђео, потом Јован II Асен, Владислављев таст, Јован III Ватац, никејски цар. Ватац је могуће био насликан у знак захвалности за добијање аутокефалности и архиепископије. Тако се време настанка живописа датира између 1222. године када је Ватац ступио на престо и 1228. године када је умро Стефан; Ђурић, В. Ј. нав. дело, стр. 20.

30 Суботић, Г. и Максимовић, Јб. нав. дело, стр. 99-101.

Потпуно другачије ствари стоје са краљем Радославом. Он је као ктитор подигао спољашњу припрату у манастиру Студеница. За њу се наводи да је подигнута до 1233. године,³¹ односно за време док је најстарији син Стефана Првовенчаног био краљ. Сам храм подигао је велики жупан Стефан Немања.

Пре изградње ове припрате, Богородичина црква је већ имала малу припрату изграђену од масивних мермерних блокова у којој је била сахрањена Ана – Света Анастасија, жена Немањина, мајка Вукана, Стефана и Саве.³² Улаз у малу припрату, па самим тим и у Богородичину цркву, пре изградње велике Радослављеве припрате, био је западни портал, украшен мермерним декорацијама највишег уметничког квалитета и завршне обраде. Да краљ Радослав није надоградио још једну припрату уз задужбину свога деде Светог Симеона, Богородичина црква би изгледала попут старих градских цркава Цариграда, које су пострадале након османског освајања 1453. године. Наравно, уз највидљивије одступање Студенице од цариградског модела тог времена – обраду фасада и портала који су романички.

Стефан Немања је боравио у Евергетидском манастиру као политички заточеник Манојла Комнина, те по повратку у Рашку земљу, Немања подиже храм по том моделу. Касније у првом осликавању за време игумана Саве, најмлађег сина Немањиног, класичан приказ Богородице Евергетиде, осликан на стубу изнад игуманског места, добија национални карактер и по први пут у црквама натписе српске редакције старословенског језика, те грчка Евергетида постаје Богородица Студеничка. Управо њој је студенички храм и посвећен.

Може се поставити питање из којих разлога краљ Радослав подиже једну масивну и пространу припрату од сиге на најважнијој цркви Светог Симеона, каква је њена функција. То су питања чији одговор треба да буду кључни мотиви за разумевање духа времена и личности најстаријег сина Стефана Првовенчаног. Краљ Радослав је надоградњом на Богородичиној цркви – заградној цркви првих Немањића, потврдио своје владарско достојанство. Оно се потврђује и Радослављевом ктиторском композицијом из велике припрате која прати модел ктиторске композиције изнад гроба

31 Поповић, М. (2015) *Манастир Студеница археолошка открића*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе и Археолошки институт САНУ, стр. 62.

32 Приликом археолошких ископавања у некадашњој малој припрати 1985. године пронађене су мошти Свете Анастасије.

Светог Симеона на јужном зиду западног травеја. На ктиторској композицији, Свети Симеон у левој руци носи модел Богородичине цркве, а за десну руку га држи Пресвета Богородица којој се моли за заступништво пред Христовим судом. Христос је приказан на свом престолу и сигниран као праведни судија. Радослављева ктиторска композиција приказује њега како држи модел припрате и моли се Стефану Првовенчаном – преподобном монаху Симону за заступништво пред оснивачем цркве и династије – Светом Симеону.

Поред потврде моћи владара, спољна припрата је имала и одређену практичну примену. Тако нпр. женама у циклусу није био омогућен приступ литургији у наосу, затим, у наос нису улазили ни покајници који су се сматрали недостојнима за присуство литургији, као и некрштени. У средњем веку, дете се најпре крстило у припрати па је тек онда улазило у цркву. Такође, у припрати су се одржавале сахране и помени умрлима – панихиде, служена су повечерја и одређени часови и вршило се освећивање богојављенске водице.³³ Масивни темељи агијазме у спољној припрати, која је управо и служила освећивању на Богојављање, указују да је она старија од Радослављеве припрате и да је грађена упоредно са мермерном Богородичином црквом.³⁴

Пространа спољна припрата садржи две бочне просторије – два параклиса. Северни параклис је био посвећен Светом Николи, али касније је, одлуком жичког епископа, преименован у параклис Светог Архиђакона Стефана. У њему је сачувано мало фресака.³⁵ Јужни параклис је посвећен Светом Симеону и у њему је сачувано знатно више фресака. Циклус Светог Симеона, иначе ктитора Студенице, започиње његовим замонашењем и одласком у Свету Гору а завршава се преносом његових моштију из Хиландара у Студеницу.³⁶ На последњој композицији циклуса, уочавају се две групе монаха: они у белим су студенички, а у тамним одорама светогорски. Они дочекују мошти светитеља испред његове задужбине, Студенице белих зидова и црвеног кубета.

Свети Сава је свакако утицао на осликавање јужног параклиса јер сцене из циклуса Светог Симеона прате сцене из

33 Тодић, Б. и Чанак – Медић, М. (2015) *Манастир Студеница*, Нови Сад: Платонеум, стр. 99.

34 Поповић, М. нав. дело, стр. 62.

35 Тодић, Б. и Чанак – Медић, М. нав. дело, стр. 105. У малој апсиди се налази фреска Служење литургије, коју врше Св. Јован Златоусти и Св. Василије Велики око Агнеца на Часној трпези. У ниши протезиса се налази попрсе Светог Стефана, док је на зидовима сачуван само један део сцене из циклуса посвећеном Св. Николи.

36 Тодић, Б. и Чанак – Медић, М. нав. дело, стр. 107.

Житија које је Сава написао. У параклису Светог Симеона сачувани су ликови архиепископа Саве, Арсенија I и лик потоњег архиепископа Саве II који је приказан као млади студенички монах. На већ споменутој композицији новог ктитора налази се лик жене краља Радослава, Ане. На црвеним оделима краља Радослава и Ане, налазе се коласте аздије, мотиви златних двоглавих орлова као симболи световне власти. То је једини случај да се налазе двоглави орлови на одежди у Студеници.

Фресака у средишњем делу припрате скоро да нема, сем неколико фрагмената и неколико уништених ликова светитеља у прозорима. Међутим, припрата је сасвим сигурно била осликана, о чему сведоче и две јаме у којима су похрањени остаци живописа.³⁷

Старије претпоставке да је краљ Радослав сахрањен у припрати коју је подигао, новијима нису потврђене. Оправдано се може усвојити мишљење да посмртни остаци пронађени у западном травеју Богородичине цркве, у северном делу, припадају краљу Радославу.³⁸

Према начину обраде и слагања камена, уочава се да је иста рука градила жичку и студеничку припрату. Преломљени лук стрме кривине из Жиче и Студенице, припада западноевропској касној романици и готици.³⁹ Такође, многи детаљи попут крстастих сводова горње конструкције припрате, затим остаци рупа од скела на западној кули из времена краља Радослава и цркве Светог Николе – Никољаче (грађена истовремено са припратом), доводе до закључка о присуству италијанских мајстора. Они су своје мајсторство већ доказали на каменој пластици Богородичине цркве, тако да њихово присуство не би било неуобичајено. Студеничка спољна припрата припада најстаријим припраатама рашког стила архитектуре, па самим тим и најутицајнијима на изградњу средњовековних богомоља.

И у припрати коју је краљ Радослав подигао осећа се утицај Светог Саве. Указали смо да се у сачуваном живопису тај утицај примећује у осликавању јужног параклиса, односно у представи Вазнесења.

37 Шакога, М. (2017) *Манастир Студеница*, друго допуњено издање, допунио Марко Поповић, Студеница: манастир Студеница, стр. 32.

38 Поповић, М. нав. дело, стр. 73.

39 Марковић, М. (2009) *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд: Византолошки институт САНУ, стр. 273.

Свакако да је Радослав као краљ располагао већим материјалним могућностима да подигне и изгради нове храмове. Он се није одлучио да подигне ниједан нов. Одлучио се само да дозида припрату Студеници, задужбини свога деде Светог Симеона. Свакако да то указује на његову жељу да успостави извешан континуитет у односу на делатност свога деде али такође сведочи о недостатку потребе за подизањем новог храма, односно храмова. Узрок може да буде чињеница да је кратко владао али ни Владислав није своју задужбину почео да зида као владар.

Дакле, када се упореде два брата јасно се уочава да је Владислав као принц, уз помоћ стрица Саве подигао и осликао потпуно нови храм. Владислав као принц свакако је располагао великим средствима али та средства никако не могу да се упореде са онима којима је располагао Радослав, прво као намесник, касније као престолонаследник⁴⁰ и најзад као краљ. Оно што се мора истаћи је чињеница да Владислав подиже храм посвећен Христу, односно Вазнесењу, оном истом празнику коме је била посвећена Жича, седиште архиепископије и у којој су требали да се крунишу сви будући краљеви. Да је Сава имао значајног удела у подизању Милешеве сведочи и чињеница да су ту пренете и остале његове мошти. Тиме је Милешева добила на значају, а са њом и њен ктитор. Уређење манастира Милешеве постало је због Савиних моштију Закон Светога Саве, а Милешева је дошла у хијерархији српских манастира на друго место, одмах иза Студенице. Правно уређење студеничког властелинства постало је Закон Светог Симеона.⁴¹ Дакле, ни Владислав, ни Радослав нису доживели да правно устројство манастира које су зидали по њима добије име. Ипак, разлике има. Радослав је дозидао само припату, а Милешеву је подигао Владислав и сам у њој сахранио стрица.

Подизањем Милешеве показало се да културу не стварају они који имају велика материјална средства, као што је то у конкретном случају краљ Радослав, већ они који то желе, који у тој својој жељи успеју да придобију помоћ и сарадњу других, како би створили дела непролазне вредности. То је оно што је успео Владислав пре него што је постао владар.

У чему је још значај Милешеве у данашње време? Прва сателитска слика која је послата између Европе и Северне Америке 1963. године била је слика Белог анђела. Такође,

40 Стефан Првовенчани, нав. дело, стр. 109, 111.

41 Благојевић, М. (2004) Закон светога Симеона и светога Саве, у: *Немањини и Лазаревићи и српска средњовековна државност*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 191-246.

слика Белог анђела послата је сигналом у свемир као порука и лична карта планете земље могућим другим разумним бићима.⁴²

Извори:

Аноним (2009) *Gesta regum Sclavorum*, том I, превела и приредила Кунчер, Д., Београд, Никшић: Историјски институт, манастир Острог.

Данило II (1988) *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, приредили Гордон, М. Д. и Петровић, Д., Београд: Просвета, Српска књижевна задуга, стр. 41-259.

Доментијан (1988) *Живот Светога Саве*, приредила Маринковић Р., Београд: Просвета, Српска књижевна задуга, стр. 51-233.

Стефан Првовенчани (1988) *Сабрани списи*, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.

Теодосије (1988) *Житије Светога Саве*, приредио Богдановић, Д. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, стр. 99-261.

ЛИТЕРАТУРА:

Благојевић, М. Закон светог Симеона и светог Саве, у: *Немањићи и Лазаревићи и српска средњовековна државност*, (2004), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, стр. 191-246.

Благојевић, М. и Медаковић, Д. (2000) *Историја српске државности I*, Нови Сад: Огранак САНУ, Беседа и Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа.

Боричић, Н. Д. (1939) *Манастир Милешево*, Чачак: Штампарија и књиговезница Славка Г. Поповића и Сина.

Бошковић, Ђ. и Чанак-Медић, М. (1983) Нека питања најстаријег раздобља Милешево, *Саопштења*, бр. XV, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, стр. 7-23.

Ђекић, Ђ. (2018) *Свети Јован Владимир – историја и култ*, Лепосавић: Институт за српску културу Лепосавић.

Ђурић, Ј. В. (1992) Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви, *Зограф*, бр. 22, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду. Институт за историју уметности, стр. 13-27.

Кандић, О., Поповић, С. и Зарић, Р. (1995) *Манастир Милешево*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Марковић, М. (2009) *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд: Византолошки институт САНУ, посебна издања књига 39.

42 <http://serbia-montenegro.usaid.gov/code/navigate.php?Id=43>. Приступљено 10. маја 2019. године

Перовић, Д. (2015) Владар по образу и по подобију: Свети Стефан Владислав, *Богословље*, бр. 1, Београд: орган Православног богословског факултета у Београду, стр. 5 – 18.

Петковић, С. Настанак Милешеве, у: *Милешева у историји српског народа* (1987) Београд: Научни скупови САНУ, књ. 38, стр.1-8.

Пириватрић, С. (2016) Грчки цар Алексије у првим житијима Светог Симеона Немање, ЗРВИ, бр. 53, Београд: Византолошки институт САНУ, стр. 161-178.

Поповић, М. (2015) *Манастир Студеница археолошка открића*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Суботић, Г. и Максимовић, Љ. Свети Сава и подизање Милешеве, *Византијски свет на Балкану*, књ. 1, уредници Крсмановић, Б., Максимовић, Љ. и Радић, Р. (2012), Београд, Византолошки институт САНУ, стр. 97-109.

Тодић, Б. Милешева и Жича – тематске и иконографске паралеле, *Милешева у историји српског народа* (1987), Београд: Научни скупови САНУ, књ. 38, стр. 81-89.

Тодић, Б. и Чанак – Медић, М. (2015) *Манастир Студеница*, Нови Сад: Платонеум.

Троицки, С. (1935) Ктиторско право у Византији и Немањићкој Србији, *Глас СКА* бр. CLXVIII, Београд: Српска краљевска академија, стр. 81-132.

Цветковић, Б. Свети Сава и програм живописа у Милешеве, *Осам векова Милешеве*, (2013), Београд: Издавачка фондација Архиепископије београдско – карловачке, стр. 311-328.

Џуњак, М. (2007) *Манастир Милешева кроз време и простор*, Смедерево: Историјски архив; Пожаревац: Народни музеј.

Шакота, М. (2017) *Манастир Студеница*, друго допуњено издање, допунио Марко Поповић, Студеница: манастир Студеница.

Интернет издања:

Аноним, <http://serbia-montenegro.usaid.gov/code/navigate.php?Id=43>. Приступљено 10. маја 2019. године.

Đorđe Đekić and Marko Šaptović
University in Niš, Faculty of Philosophy – History Department, Niš;
Independent researcher, Kraljevo

KINGS VLADISLAV AND RADOSLAV AS KTETORS –
SIMILARITIES AND DIFFERENCES

Abstract

The starting point of this paper is an assumption that creation of works of material culture requires necessary material means, but that existence of ktetorial financial means does not in itself guarantee actual creation of artistic works, nor their significance. The paper compares two ktetors – the two heirs of King Stefan the First-Crowned. Prince Vladislav, the younger son of King Stefan – one of the most prominent persons in the Kingdom, but still not the king, had significantly different starting position in his ktetorship in comparison with the King's older son Radoslav, who was destined to inherit the throne. As a son of the concurrent king Stefan the First-Crowned, Vladislav raised his ktetorial endowment, the Monastery of Mileševa, around the year 1220, after which it was frescoed with assistance of his uncle, archiepiscopo Sava. This cooperation resulted in creation of the following frescoes: Ktetorial portrait, Procession of the Nemanjić Dynasty, The Feast of the Ascension of Jesus Christ, Harrowing of Hell. It is possible that St. Sava also assisted in some other issues related to foundation of the Mileševa Monastery. Radoslav was already crowned when he raised the narthex of the Studenica monastery, and frescoes within this narthex were also created under St. Sava's influence. In comparison, Vladislav founded an entirely new monastery, which was a significant financial burden for a prince, while Radoslav, as the king, limited his ktetorial activity on upgrading the Studenica Monastery which was endowment of his grandfather St. Simeon. It should be noted that the Studenica Monastery was ranked as the most important monastery in the church hierarchy of the Serbs. After St. Sava passed away, Vladislav, who was crowned King in the meantime, transferred the relic of St. Sava to the Mileševa Monastery, thus effectively raising the importance of Mileševa to the 2nd most important Serbian monastery. The legal regulation of Mileševa was based on the Law of St. Sava, while previous regal regulation of the Studenica Monastery became the Law of St. Simeon.

Key words: *King (Prince) Vladislav, King Radoslav, Saint Sava, Mileševa, Studenica*

ПУТЕВИ ТЕХНОЛОГИЈА

НАЦИОНАЛНА УЛАГАЊА У КОНТЕКСТУ ГЛОБАЛНОГ РАЗВОЈА ТЕХНОЛОГИЈА

Сажетак: *Конвенционална економска теорија тврди да су технологија и технолошки развој од централне важности за економски раст, а економски раст је од централне важности за капитализам и институције које су створене на овој идеологији. У овом раду преиспитаће се важност улагања у технологије, како за национални, тако и за глобални економски раст пре свега полазећи од тезе да технолошке иновације зависе од институција система слободног тржишта. Раст националне економије такође зависи од стопе запослености, па се кроз рад провлачи и мисао да ће технолошки напредак девалвирати људски рад независно од степена образовања. Технолошке иновације такође уносе бригу јер доносе промене у оквиру актуелног друштвено- привредног система.*

Кључне речи: *технолозија, иновације, економски раст, индустријска револуција, неолудизам*

Економска стагнација и нове технологије

Економије западних земаља се последњих година суочавају са стагнацијом, што значи да је привредни раст спор и веома низак, а незапосленост способне и образоване радне снаге висока. Примећује се да технолошке иновације данас (насупрот онима из средине прошлог века) не само да не повећавају производњу, већ доводе и до непожељног хонорарног радног времена. Глобализација, технолошки развој, образовање и фискална политика су теме које политичка економија покушава да реши. Глобализација и нове технологије пребацују радну снагу у иностранство на јефтинија тржишта или аутоматизују радна места. То са једне стране утиче на

смањење потребе за националном радном снагом, а са друге стране повећава економске неједнакости како на локалном, тако и на глобалном нивоу. На неједнакости у расподели богатства такође утиче фискална политика која смањује порезе богатима, а државни систем недовољно улаже у бесплатно образовање. Дугови и презадуживања земаља на које су утицале финансијске институције које такође постају презадужене и превелике да би пропале (*Too Big to Fail*)¹ указују на то да се мора мењати и фискална политика држава.

Западни финансијски модел економије који комбинује институционалне иновације као продукт финансијског посредовања (банке, берзе, осигурање, тржиште обвезница) по мишљењу Најла Фергусона (*Nail Ferguson*) на дужи рок пролазио је боље за разлику од централног планирања и самим тим је и тежио да се прошири по свету, прво у облику империјализма, а затим глобализације.² Дарон Асемоглу (*Daron Acemoglu*), а затим и Фергусон мишљења су да технолошки развој, као и сама потрага за иновацијама зависе од институција, односно од модела људског организовања. Људима су институције оно што су пчелама кошнице.³ Људи се по том принципу организују по одређеним правилима, унутар одређених зидина и одређене структуре. У оквиру политичког система кошница је успостављена хијерахијски, док у економској сфери постоји више слобода. Постоје два модела институционалног организовања: ограничени (спор економски раст, централизована влада, друштвени односи дефинисани по хијерархији и по династијским линијама) и отворени (бржи економски раст, грађанско друштво са мноштвом организација, децентрализована влада, подстицаји државе за стварањем елитистичких и других организација).

„Владавина права за елите била је један од три улазна основа који претходе транзицији у систем отвореног приступа, а друга два су била рађање вечито живих организација у приватној и јавној сфери, и консолидована контрола војске.”⁴

1 Too big to fail (превелико за неуспех) је колоквијални исказ који се односи на теорију засновану на тврдњи да су одређене корпорације, посебно финансијске институције, толико велике и тако међусобно повезане да би њихов неуспех био катастрофалан за већи економски систем, те да их стога мора подржати влада када се суоче са потенцијалним неуспехом.

2 Ferguson, N. (2010) *Uspon novca*, Beograd: Plato, str. 342.

3 1714. године је објављена књига Бернарда Мандевила „Басна о пчелама” о којој говори Најл Фергусон у: Ferguson, N. (2016) *Velika degeneracija, Kako se institucije raspadaju i ekonomije umiru*, Beograd: Plato, str. 16.

4 Исто, стр. 28.

Институције и државе такође могу бити инклузивне и екстрактивне (извлачење средстава већине у корист мањине). У смислу владавине права инклузивне институције подстицале су економски раст. Зашто одређене државе пропадају, Асеомглу и Џејмс А. Робинсон (*James A. Robinson*) објашњавају у својој књизи *Зашто народи пропадају: Порекло моћи, просперитета и сиромаштва (Why Nations Fail: The Origins of Power, Prosperity, and Poverty)* где кажу да је то управо због постојања екстрактивних институција наводећи пример Колумбије, али и Аргентине под колонијалним утицајем Шпаније, а да су се земље кроз инклузивне институције и добар однос са развијеним земљама много брже развијале као што је то био случај са Сингапуром као британском колонијом.

Глобализација и нове технологије неминовно утичу на све земље, и оне сиромашне и оне богате, с тим што се традиционално сматра да технолошке иновације подстичу економски раст било које земље. Са друге стране, разумљив је страх опонената технолошких иновација да ће нас машине заменити, јер се то већ дешава под утицајем информационих технологија и технологија вештачке интелигенције. Смањује се цена људског рада и деловања што је такође један од узрока економске стагнације. Филозофија технологије познаје научнике који су сумњали у валидност технолошког прогреса, а то су Алберт Боргман (*Albert Borgmann*), Дон Ајди (*Don Ihde*), и Хјуберт Драјфус (*Hubert Dreyfus*).

„Научни лудизам не признаје своје постојање”⁵, указује чувени Дејвид Едгертон (*David Edgerton*), али технолошки је и те како присутан и то у оквирима саме науке. Научна заједница у оквиру својих хуманистичких центара (нпр. Институт за будућност човечанства при Оксфордском универзитету – *Future of Humanity Institute, University of Oxford*) проучава етику и морал нових технологија као и досега вештачке интелигенције.

Технолошки развој кроз глобалне технолошке иновације

У овом раду осврнућу се на три основне идеје које у основи имају привредни развој, подстакнут улагањем у технологије: (1) да је технолошки развој уследио стимулацијом институција и обликовањем националних институција (Дарон Асеомглу и Џејмс А. Робинсон) и (2) да националне институције у ствари нису имале битну улогу, макар не до средине

5 Edgerton, D. (03 March 2011) In praise of Luddism, *Nature*, Vol 471, Macmillan Publishers Limited, p. 28.

18. века (Џоел Мокир - *Joel Mokyr*), или пак (3) да национално улагање у технологије није битно, јер је технолошки развој увек био глобалан (Дејвид Едгертон – *David Edgerton*).⁶ Сходно томе поставља се питање да ли технолошке иновације треба да буду националног карактера или пак глобалне на шта у основи указују ове основне идеје.

Асемоглу сматра да су технолошки и економски раст држава у великој мери последица одређених друштвених закона и норми, и наравно институција. Институционално деловање је у оквиру четири сфере: демократије, капитализма, владавине права и грађанског друштва. Слично овој тези, често цитиран Франсис Фукујама (*Francis Fukuyama*) у делима Најла Фергусона који такође афирмише *теорију институција*, дефинише „три компоненте савременог политичког уређења“, а то су јака и способна држава, подређивање државе владавини права и одговорност власти пред свим грађанима.⁷

Француска револуција и теорија слободе је била успешна у теорији, а неуспешна у пракси како тврди Фергусон⁸. Француска је дала предност једнакостима, а САД слободи. Такво опредељење довело је до централистичког уређења државе у Француској које повлачи слабије грађанско друштво и спорији економски раст. Тај модел извезен је и у афричке и азијске земље/колоније где су резултати били још лошији. Једна од главних теза у корист институција има темељ у владавини права, те Фергусон наводи да је правна заштита инвеститора главни прогностер финансијског развоја, имајући у виду пре свега енглеско право и развијене отворене институције у Британији у 18. веку, а са друге стране указујући и на кинески правни систем/оквир који није довољно добар за инвеститоре.⁹

Насупрот идеји да су само државне институције предуслов технолошког развоја, Мокир у својим радовима указује на развој научних изума и технологија и без постојања

6 Дарон Асемоглу је на трећем месту, иза Пол Кругмана (Paul Krugman) и Грег Манкјуа (Greg Mankiw), на листи „Омиљени економисти испод 60 година старости“, анкети рађеној међу америчким економистима 2011; а према IDEAS/RePEc, од августа 2017. године, он је најцитиранији економиста у последњих 10 година. Са друге стране, Едгертон, као један од водећих историчара у Великој Британији, у последњих 20 година објављује многобројне радове који се супротстављају и изазивају конвенционалне анализе науке и технологије.

7 Ferguson, N. (2016) *Velika degeneracija, Kako se institucije raspadaју i ekonomije umiru*, Beograd: Plato, str. 28.

8 Исто, стр. 81.

9 Исто.

националних институција, као и да знање није имало граница међу научницима. Нације су тек добијале на значају по националности научника, проналазача, иноватора и то у форми институције, то јест заједнице изван државних граница. Заједница о којој је реч била је позната као *Respublica literaria* (Република писама – *Republic of Letters*) и деловала је крајем 17. и 18. века у Европи и Америци. То је била група међународно повезаних научника и интелектуалаца, заправо елитна група интелектуалаца и научника који су проверавали своја нова знања кроз писма и састанке. „Грађани” ове Републике били су у моралној обавези да одговоре на писма. Са друге стране, Република се понашала као институција јер је подржавала функционисање тржишта и идентитет.¹⁰ „Република писама” је била транснационална институција, где националност, религија и социјално порекло научника није било релевантно за процену његовог или њеног научног доприноса, а састојала се од мреже људи који се можда никад нису упознали, али деловали су као јавна наука која се на крају могла трансформисати у технолошки напредак и економски развој. Ипак, већ почетком 18. века рађају се мотиви за личну добит увођењем награда и „патентизацијом” изума, тако да се питање тачне улоге науке у индустријској револуцији и даље расправља. Нема сумње, међутим, да је убрзаним растом привреде порастао и допринос науке, која постаје доминантна мотивациона моћ у периоду након 1830. године.

Јака академска струја са једне стране подстиче развој демократских неолибералних институција које су представљене као покретачи економског развоја, јер „демократски системи лакше доводе до стицања богатства”¹¹ за разлику од средњевековне тираније, иако и даље постоје друштва која су имала невероватно брз економски раст иако нису биле демократије (Сингапур, Кина, Јужна Кореја). Са друге стране, из Енглеске, мајке тачеризма и неолиберализма, долази Едгертон као симпатизер лудиста¹² и тумачи да је технолошка

10 Mokyr, J. (2016) Institutions and the Origins of the Great Enrichment, *Atlantic Economic Journal* 44, No. 2, Published online 30 May 2016: International Atlantic Economic Society, p. 252.

11 Фергусон, Н. (2012) *Моћ новца*, Београд: Службени гласник, стр. 393.

12 Лудисти су припадници покрета радника који су у Енглеској, 1811. године разбили машине које је требало да их замене у ткању вуне. Име су добили по раднику Неду Луду који је први поломио свој разбој. Од тада, сматра се да је лудиста неко ко се противи напретку, посебно науци и технологији. Данас се неолудисти не противе општем технолошком прогресу, већ су против одређених појава које настају услед утицаја нових технологија и у одређеном контексту критикују технолошки прогрес што заправо ради и научна заједница.

иновација глобални производ и да национални системи нема потребе да полагају наде у сопствени привредни раст кроз улагање у технолошко развојне програме. Он у својој књизи *Шок старог – технологија и глобална историја од 1900. до данас (The shock of the Old. Technology and global history since 1900)* сугерише да максимална употреба технологије, па самим тим и утицаји технолошких иновација често бивају постигнути неколико деценија после њеног открића.

Наука и развој технологија су глобални феномен, те лекови који нам се прописују, машине (попут рачунара) или интернет мреже нису производ истраживања и развоја само једне земље. Ако сагледамо размишљања Едгертона, критичара конвенционалне економије и историје технологија, институционални оквир који поспешује технолошке иновације и улагање у истраживање и развој једној држави можда и није потребан све док је у могућности да увози иновације. Едгертон говори о томе да је за већину земаља увоз нових технологија био важнији од њиховог националног развоја, али и да постоји моћан утицај, свуда у свету, да верујемо да националне политике треба усмерити на привредни развој стимулисан развојем технологија. Тај технолошки развој је поврх свега усмерен на обично три области, а то су: нано-технологиија, информационе технологије и биотехнологије.¹³ Тако Европска унија предлаже да 3% бруто друштвеног производа одлази на истраживање и развој, а овај постотак је смерница за повећање стопе раста националних економија. Едгертон тумачи да национално улагање у истраживање и развој може бити добро за светску економију, али не нужно за земљу која улаже. Наравно да националне политике у домену истраживања и развоја, ако нису усмерене, могу бити лоше за опште добро, као и за глобалну економију. Када се спомене увоз нових технологија, одмах се помисли на Кину. Међутим, чињеница је да већина земаља добија нову технологију из иностранства, а увоз технологија односи се и на западне економије као што су Уједињено Краљевство и Француска. Тако Француска, на пример, наводи да је прва на свету по производњи нуклеарне електричне енергије, а сама технологија је развијена у Сједињеним Америчким Државама.

Питање привредног раста

Пратећи ток технолошког раста кроз индустријску револуцију видећемо како се историјски технологија ширила

13 Edgerton, D. (23 October 2008) The charge of technology, *Nature*, Vol 455, Macmillan Publishers Limited, p. 1031.

и утицала на светски привредни раст, а не нужно на раст националних економија које су творци технологија.

Британска индустријска револуција се веома брзо проширила широм Европе. Велики иноватори у великој мери нису били у могућности заштитити оно што би се сада назвале њихова права интелектуалне својине. Такође, изузетном брзином, нова технологија је копирана и репродукована на континенту и преко Атлантика. Индустрија памука је била прва механизована текстилна индустрија. Прво памучно вретено изграђено је 1771. године у Британији, да би се касније проналаском Ватове парне машине изградиле прве фабрике. Требало је седам година да се у Француској појави копија памучног вретена, а убрзо потом и копија Ватове парне машине. Прву фабрику парних машина на свету Ват је основао 1782. године близу Бирмингема. Године 1784. захваљујући индустријској шпијунажи, долази се и до немачке верзије и памучног млина и парне машине. Американци, који су имали могућност да производе свој памук, као и да користе руднике сопственог угља, били су мало спорији: први памучни млин појавио се 1788. године, а први парни мотор 1803. године. Технолошке иновације потом копирају и преузимају Немци, па Белгијанци, Холанђани и Швајцарци. Како се ефикасност технологије побољшавала, а економска продуктивност повећавала, па и тамо где је рад био јефтинији и где је било несташнице угља, земље су се индустријализовале. Између 1820. и 1913. године број вретена на свету повећао се четири пута брже од светске популације, а стопа повећања била је двоструко бржа у иностранству него у Уједињеном Краљевству. Таква су била и повећања продуктивности, а расла је и тражња. Као резултат тога, између 1820. и 1870. године велики број северозападних европских и северноамеричких земаља постигле су британске стопе привредног раста; а бржи привредни раст у односу на Велику Британију забележиле су Белгија и Сједињене Државе, а потом и Немачка и Јапан. Источноевропске земље индустријализовале су се крајем и почетком 20. века, а Кина и Индија тек средином 20. века.¹⁴

Другу половину 20. века обележила је технолошка иновација звана интернет, роботика и чињеница да ће машине заменити физички рад људи. Ова технолошка револуција добија снагу научне револуције јер се мења економски и друштвени систем света, људи се другачије понашају, економски

¹⁴ Погледати бруто друштвени производ по глави становника на адреси: www.ourworldindata.org где је могуће бирати државе од интересовања; <https://ourworldindata.org/grapher/real-gdp-per-capita-PennWT?country=USA+BEL+FRA+HRV+DEU+IND+SGP+SRB+JPN+GBR+CHN>

моделу прелазе са производње и повећања продуктивности на модерни економски модел услуга. Да ли и интернет, као нова технолошка револуција у овом случају иде на уштрб капитализму и да ли то значи да привредни раст у ствари није могућ јер нема производње, а самим тим ни повећања продуктивности (који је обично условљен технолошким развојем)?

Прослављени Нобеловац из области економије, Роберт Солоу (*Robert Solow*) поставља питање будућег економског раста и утврђивања стопе раста у услужној привреди: “Од чега зависи укупно побољшање факторске продуктивности у услужној привреди и шта би то било: повећање радне снаге, повећање квалификованог рада, или шта?”¹⁵ Солоу такође проучава иницијални капитал улагања и поврат на инвестицију (*Return on Investment – ROI – РОИ*), а с обзиром да се у економији услуга капитал своди на друштвени и интелектуални, данашња економија нажалост нема тачан одговор како израчунати РОИ. Проблем лежи у томе јер улагање у друштвени, т.ј. људски капитал подразумева неколицину улазних фактора као што су приватна и национална улагања, улагања трећих лица, тацитно знање, итд.¹⁶

Ако економија постаје услужна, да ли се глобални производ као што је то интернет или неки њен дериват (игрица, апликација, портал, друштвена мрежа) може сматрати националним технолошким производом утолико пре ако је држава уложила у друштвени и интелектуални капитал који су заслужни за развој иновације, или пак директном инвестицијом у истраживање и развој? На ову тему указује и Едгертон као што је раније објашњено.

Технолошка анксиозност

Навели смо претходно да постоји донекле оправдана брига узрокована технолошким иновацијама. Технолошко узнемирење (*Technological Anxiety*) може имати неколико облика, али три су основне забринутости: прве две „бриге” су засноване на „оптимистичном” ставу да ће технолошке иновације наставити да расту, можда и убрзано, а трећа „брига”

15 Solow, R. (2009) Does Growth Have a Future? Are These Questions Related?, *History of Political Economy 41 (annual suppl.)* Durham: Duke University Press, p. 4.

16 Интересантно је да је српски дипломата, економиста и математичар, Коста Стојановић у свом делу „Основи теорије економски вредности” почетком 20. века, уводећи ентропију техничких наука у економију, тематичком аналогijом показао да су национална улагања у људски, интелектуални и друштвени, а пре свега морални капитал заслужни за привредно и друштвено благостање.

је да заправо неће бити довољно технолошког напретка за будући привредни раст.¹⁷ Једна од најчешћих забринутости је да ће технолошки напредак заменити људски рад машинама, што би могло довести до технолошке незапослености и даље повећање неједнакости у кратком року, чак и ако су дугорочни ефекти корисни. Друга брига тиче се морала и импликације технолошког процеса за људску добробит. У случају индустријске револуције, брига се односила на дехуманизирајуће ефекте рада, а нарочито на рутинизовану природу фабричког рада.¹⁸ Трећа „брига”, проузрокована стагнацијом економског раста, доводи у питање даље технолошке иновације постављајући питање да ли су оне у тој мери могуће.

Технолошки напредак је до сада био у облику иновације производа, те је тако створио потпуно нове секторе за економију, а самим тим и потпуно нову категорију радних места као што су лични модни консултанци, стручњаци за сајбер сигурност, менаџери за онлајн репутацију и многе друге нове професије. Тако прва „брига” из индустријске ере није била основана. Са друге стране, Мекинси глобални институт (*McKinsey Global Institute*) је објавио извештај о дванаест главних нових технологија за које сматра да ће узбуркати постојеће тржишне и друштвене постулате.¹⁹ То су: (1) мобилни интернет, (2) аутоматизација зnanственог рада (аутоматизација високо-образованих занимања као што су фармацеути, правници, преводиоци, архитекте, и сл.), (3) интернет ствари (*Internet of Things*), (4) облак (*Cloud*) технологија, (5) напредна роботика, (6) аутономна возила, (7) складиштење енергије, (8) геномика следеће генерације, (9) 3Д штампање, (10) напредни материјали, (11) напредна испитивања на пољу експлоатације нафте и гаса, (12) обновљива енергија. У извештају се сугерише да ће неке од жртава бити радници који се тренутно сматрају високо квалификованим и који су уложили пуно времена и новца у стицању знања и вештина тако што ће доћи до „аутоматизације зnanственог рада” уз помоћ софтвера који ће радити управо оне ствари за које су се људи школовали. Страхује се да би вештачка интелигенција (*Artificial Intelligence – AI*) ускоро могла да замени правнике, банкарe и слична занимања, док

17 Mokyř, J., Vickers, C. and Ziebarth, N. L. (2015) The History of Technological Anxiety and the Future of Economic Growth: Is This Time Different? *Journal of Economic Perspectives—Volume 29, Number 3*, pp. 31–50.

18 Исто, стр. 31-50.

19 Manyika, J., Chui, M., Bughin, J., Dobbs, R., Bisson, P. and Marrs, A. (May 2013) *Disruptive technologies: Advances that will transform life, business, and the global economy*, New York: McKinsey Global Institute.

би напредна роботика могла даље да доведе до смањења запослености у производњи, али би могла заменити и здравствене раднике, грађевинске раднике, итд. Тако на пример, у Јапану већ постоје хуманоидни роботи који се користе као помоћ постојећим здравственим радницима. Већи роботи физички преносе пацијенте ако је то потребно, а маћи, интерактивни роботи помажу у спречавању самоће када су у питању старији пацијенти. Утицајни амерички економиста Пол Кругман (*Paul Krugman*) који је уверења да ће образовање на неки начин решити проблем уништавања радних места технологијом, је у Њујорк Тајмсу (*The New York Times*) написао колумну као неолудиста јер је указао да је данас много мрачнија слика утицаја технологије на рад „где ће високо образовани радници као и мање образовани радници девалвирати и изгубити посао, а подстицаји за вишим образовањем могу да створе више проблема, него што их решавају.”²⁰

Закључак

*Промене што се збивају у социјалним срединама, везане су за човека, друштво и његову околину физичку. Друштво ствара ту околину и мења се под њеним утицајем.*²¹

Коста Стојановић

У друштвено-економским системима свака промена у виду научно-технолошког прогреса мења понашања људи и машина. Економија је пре свега социјално оријентисана и треба да буде друштвено одговорна, а то значи да треба да буде постављена тако да служи људима у контексту моралних и етичких начела.

С једне стране, Фукујама тврди да „у сфери политике и економије изгледа да је историја прогресивна и дирекциона, а на крају 20. века кулминирала је у либералној демократији као јединој разумној алтернативи за технолошки напредна друштва“²². Са друге стране неспорно је да се глобализацијом губи национални идентитет али и да светски економски прогрес зависи од улагања националних економија у истраживање и развој. Светски економски прогрес је прогрес технолошки напредних друштава у ком су институције подређене систему слободног отвореног тржишта, а то значи да

20 Krugman, P. (14 June 2013) *Sympathy for the Luddites*, The New York Times, 14 June 2013, p. A27.

21 Стојановић, К. (1910) *Основи теорије економских вредности*, Београд: Српска краљевска академија, стр. 5.

22 Фергусон, Н. (2012) *Моћ новца*, Београд: Службени гласник, стр. 393.

ће економска неједнакост и даље расти (богата друштва ће постати богатија, а сиромашна сиромашнија).

Данашњи економисти као што је Тома Пикети (Thomas Piketty) тврде да се успех једне економије може проценити пратећи животни стандард грађана током дужег периода, и то пре свега пратећи раст неједнакости. Економска неједнакост је увек била присутна, али такође и увек различита током историје што показују економска истраживања данашњице, па тако Тома Пикети у свом „Капиталу“ (*Capital in the Twenty - First Century*) указује да је неједнакост до Првог светског рата била висока, да би у послератним годинама до 1970. неједнакост у расподели доходака и богатства била драстично смањена, делимично ратовима и „Великом депресијом“, а делимично и деловањем кејнзијанског система који подразумева државне интервенције.²³ 1980-их на светску сцену ступа неолиберализам предвођен саксонском струјом тачеризма где је реформом и приватизацијом јавног сектора кроз дерегулацију привреде поново дошло до великих неједнакости. Ово нас наводи на размишљање да технолошке иновације, поготово оне револуционарне, које су имале улогу у промени понашања и машина и људи (нпр. интернет) подстичу економске неједнакости.

Механичке иновације индустријске револуције деловале су као замена за људску снагу и спретност, али машина тог времена није могла да разуме, упоређује, рачуна, чита, чује, па чак и доноси одлуке. Данас, ако вештачка интелигенција и роботика наставе садашњи тренд развоја, будуће машине ће бити у стању да спроведу скоро све људске капацитете, наравно у одређеном контексту и у одређеној мери, те ће и стварно заменити људски рад који сада познајемо. Чини се да ће овога пута то бити страшније, али узмимо у обзир да се у 19. и 20. веку нису могли замислити послови који сада постоје. Научници су, са друге стране, имали кључну улогу када је било потребно да се опонира одређеним технолошким иновацијама па су се супротставили такозваној геџет (*gadget* - технолошка справица) манији током Другог светског рата, па и након тога. Наиме, енглеска влада је захтевала од тадашњих научника да предложе нове идеје како би се унапредило или створило ново оружје, али је научна заједница то одбила. Стога, закључујемо да ће научници и даље имати кључну улогу у развоју нових технологија.

Неолудизам се полако враћа на сцену, додуше још увек вири иза завесе која се још није подигла. Заправо, противљење

23 Piketty, T. (2014) *Capital in the Twenty – First Century*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

већини нових идеја, проналазака и иновација јесте суштинско за напредак, како примећује Едгергон. На крају, ако је идеја заиста супериорна, она ће се бити прихваћена, само треба водити рачуна да то не буде са великим кашњењем, и да то нема штетне последице за интелектуални и политичко-друштвени развој. Развој нових технологија предмет су изучавања многих хуманистичких наука које испитују морал и етички дизајн технологија, те је системско размишљање у контексту стварања нових технологија и њихових имплементација кључно. Пример тога су свакако и национална улагања у контексту њиховог глобалног развоја и ширења.

ЛИТЕРАТУРА:

- Acemoglu, D. and Robinson, J. (2012) *Why Nations Fail: The Origins of Power, Prosperity, and Poverty*, New York: Crown.
- Bertucci, P. (October 2013) Enlightened secrets: silk, intelligent travel, and industrial espionage in eighteenth-century France, *Technology and Culture, Volume 54, Number 4*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 820–852.
- Borstrom, N. and Cirkovic, M. (2008) *Global Catastrophic Risks*, Oxford: Oxford University Press, pp. 91-119.
- Buttonwood's notebook (10 March 2014) Back to the 19th century Does slow growth lead to greater inequality?, *The Economist*, 20 June 2019, <https://www.economist.com/blogs/buttonwood/2014/03/demography-and-inequality>
- Edgeron, D. (23 October 2008) The charge of technology, *Nature*, Volume 455, London: Macmillan Publishers Limited.
- Edgeron, D. (03 March 2011) In praise of Luddism, *Nature*, Volume 471, London: Macmillan Publishers Limited.
- Edgeron, D. (2008) *The shock of the Old. Technology and global history since 1900*, London: Profile Books Ltd.
- Edgeron, D. (2005) Science and the nation: towards new histories of twentieth-century Britain, *Historical Research*, Volume 78, Issue 199, London: Institute for Historical Research, pp. 96-112.
- Krugman, P. (14 June 2013) Sympathy for the Luddites, *The New York Times*, 14 June 2013, p.A27, 20 June 2019, <http://www.nytimes.com/2013/06/14/opinion/krugman-sympathy-for-the-luddites.html?mcubz=1>
- Krugman, P. (2012) *Okončajte ovu depresiju. Odmah!*, Smederevo: New Press.
- Leković, V. (2015) Determinantne ekonomske (ne) jednakosti i njene implikacije za održivi ekonomski razvoj, *Ekonomski horizonti*, Kragujevac: Ekonomski Fakultet Univerziteta u Kragujevcu.

Manyika, J., Chui, M., Bughin, J., Dobbs, R., Bisson, P. and Marrs, A. (May 2013) *Disruptive technologies Advances that will transform life, business, and the global economy*, New York: McKinsey Global Institute, 20 June 2019, <http://www.mckinsey.com/business-functions/digital-mckinsey/our-insights/disruptive-technologies>

Mokyr, J. (2016) Institutions and the Origins of the Great Enrichment, *Atlantic Economic Journal* 44, No. 2, Published online 30 May 2016: International Atlantic Economic Society.

Mokyr, J., Vickers, C. and Ziebarth, N. L. (2015) The History of Technological Anxiety and the Future of Economic Growth: Is This Time Different? *Journal of Economic Perspectives*, Volume 29, Number 3, pp. 31–50.

Piketty, T. (2014) *Capital in the Twenty – First Century*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Piketty, T. (2015) *The Economics of Inequality*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Rosenberg, N. and Birdzell, L. E. (1986) *How the West Grew Rich*, New York: Basic Books.

Solow, R. (2009) Does Growth Have a Future? Are These Questions Related?, *History of Political Economy* 41 (annual suppl.), Durham: Duke University Press.

Стојановић, К. (1910) *Основи теорије економских вредности*, Београд: Српска краљевска академија.

Ferguson, N. (2016) *Velika degeneracija, Kako se institucije raspadaју i ekonomije umiru*, Beograd: Plato.

Фергусон, Н. (2012) *Моћ новца*, Београд: Службени гласник.

Ferguson, N. (2010) *Uspon novca*, Beograd: Plato.

<http://www.ourworldindata.org>

ЈЕЛЕНА СТАНУЛОВИЋ

Jelena Stanulović
University in Belgrade, History and Philosophy of Natural Sciences
and Technology, Belgrade

TECHNOLOGY PATHWAYS

NATIONAL INVESTMENTS IN THE GLOBAL TECHNOLOGY GROWTH CONTEXT

Abstract

Conventional theory of economy claims that technology and technological development are key factors to economic growth, while economic growth is central to capitalism and institutions created on this ideology. In this paper, the importance of technological investments will be re-examined for both national and global economic growth, having in mind the notion that technological innovations depend on the institutions of the free market system. The growth of the national economy also depends on the employment rate. Therefore, the idea that technological progress might devalue human labour regardless of the level of education will also be discussed in this paper. Since technological innovations bring changes within the actual socio-economic system, they also bring anxiety.

Key words: *technology, innovations, economic growth, industrial revolution, neoludism*



Снежана Јовчић Олђа, *Тибор*, 49 x 49 цм, 2011.

Издавачка кућа Едука, Београд

DOI 10.5937/kultura1963151J

УДК 791.236.7:304.9

791.633-051 Ланг Ф.

оригиналан научни рад

МОТИВИ ТЕЈЛОРИЗАЦИЈЕ НА ФИЛМУ МЕТРОПОЛИС ФРИЦА ЛАНГА

Сажетак: *Рад истражује начин на који је процес тејлоризације интерпретиран у „Метрополису” (1927), познатој филмској дистопији Фрица Ланга (1890–1976), наводећи основне особине доктрине Фредерика Винслоуа Тејлора (1856–1915) и њен утицај на глобална кретања у култури. Сагледава се, у филму изражен, критички став према тејлористички схваћеном култу ефикасности и дехуманизацији људског рада, са посебним освртом на негативну представу модерне технологије. Лангова филмска дистопија посматра се у контексту фасцинације технологијом, присутне и у другим остварењима тог доба, али и у контексту каснијих тумачења карактеристичних за период националсоцијализма у Немачкој.*

Кључне речи: *Фриц Ланг, филм „Метрополис”, Фредерик Винслоу Тејлор, тејлоризам, култ ефикасности, дехуманизација, дистопија*

Можда и није необично што су значај идеја Фредерика Винслоуа Тејлора (Frederick Winslow Taylor 1856–1915) и њихов глобални утицај на културу и друштвени живот савременог света – у нашој средини остали непоменути. Чак и на плану економије видљиво је одсуство текстова који се баве тејлоризмом и фордизмом, о култури и уметности да и не говоримо. Може се то приписати специфичним околностима нашег друштвеног развоја, руралном карактеру наше економије пре Првог и између два светска рата и чињеници да се обимна индустријализација код нас догодила у време

социјализма, који је наметао ограђивање од идеја пореклом са Запада.

Идеје оца научног менаџмента тек су данас, у нашем транзиционом друштву које се окреће ка капитализму, постале видљиве. Њихов дистопијски потенцијал опомиње из новинских написа у којима сазнајемо о радним условима у Кини, где је Тејлоров култ ефикасности доведен до пароксизма. Заштитне мреже око фабрика, постављене да би спречиле самоубиства психички сломљених радника, изгледају као мизансцен неке мрачне филмске дистопије. Према неким ауторима, намера да се мноштво европских нација рационализује у једно јединствено тржиште подсећа да тејлоризам, у различитим облицима, утиче на наше животе данас.¹

Одсуство литературе о Тејлору није нас изненадило; сиромаштво текстова о Фрицу Лангу (Fritz Lang, 1890–1976) режисеру култног *Метрополиса*, и о овом и до данас контроверзном филмском пројекту – јесте. О делу које је у многоме обележило токове потоње филмске продукције, отпочевши модерни живот жанра филмске дистопије и ушавши широко у популарну културу, на српском језику доступан је сразмерно мали број текстова.

Намера овог рада је да, на примеру Лангове филмске дистопије, користећи интердисциплинарни приступ, уочи и објасни у многоме типичне примере мотива тејлоризације, какви се могу наћи и у другим филмским и књижевним пројектима из тог доба. Не чини нам се претераним мишљење Питера Друкера (Peter Drucker, 1909–2005) гуруа модерног менаџмента², да је Тејлор на модерни свет утицао у истој мери колико и Маркс и Фројд. До данас је остао један од најутицајнијих и уједно најкритикованијих теоретичара менаџмента. Његов пионирски подухват, заснован на захтеву да се одлуке у менаџменту доносе на основу научних, емпиријских показатеља, истраживању и огледу, начинио га је, према Друкеру, првим човеком у историји које је озбиљно проучавао рад.³

1 Banta, M. (1993) *Taylorized Lives: Narrative Productions in the Age of Taylor, Veblen, and Ford*, University of Chicago Press.

2 Друкер је изражавао незадовољство звучним епитетом „гуруа” који су наметали менаџери одушевљени његовим делом: „Реч гуру користимо само зато што је реч *шарлатан* исувише дуга за новински наслов”, говорио је. Остао је до данас један од најутицајнијих мислилаца менаџмента, познат и по томе што је, предвиђајући тачно многа будућа кретања у економији, још 1959. сковао појам *knowledge worker* означивши да је будућност економије у рукама оних чији ће главни капитал бити знање.

3 Фредерик Винслоу Тејлор захваљујући слабовидости избегава студије права на Харварду и не наставља породичну традицију бављења адво-

Након година истраживања, објавио је, 1911. године, *Принципе научног менаџмента* (*The Principles of Scientific Management*), дело у ком је формулисао своја запажања и методологију. До данас се користимо његовим методама. Први је увео *time and motion study* – пре њега, није постојао објективан метод којом брзином и на који начин треба да се ради да би се побољшала продуктивност. Ова техника се до данас широко примењује у индустрији. Утицао је на стандардизацију алатки и оруђа која се користе у раду. Увео је појмове задатка и циља (*task and goal*) поделивши рад на елементе (*motions*), са циљем елиминације празног хода (*wasted motions*). Све то у циљу обављања посла *in one best way*, што је постало, како крилатица научног менаџмента, тако и основ за његову широко засновану критику.⁴

На тај начин, бивајући најпре примењен у Фордовим фабрикама, научни менаџмент је у центар интересовања ставио управо култ ефикасности: *standards difficult to achieve, but possible to attain*. Укинута је учење вештина од искуснијих радника. Уместо тога, менаџмент обучава радну снагу у духу доктрине о једном најбољем путу. Врши се научна селекција најспособнијих, чиме ће се до дана данашњег бавити, тада утемељени, кадровски менаџмент и индустријска психологија.

Критика Тејлорових идеја долазила је из различитих извора: научних, политичких, културних. Замерало му се поједностављено виђење људске мотивације, занемаривање социјалних фактора, превелики нагласак на специјализацији рада, и, у уметности најзаступљеније: третирање човека као машине. Доктрина по којој се посао може обавити на један једини, најбољи начин, уз увођење Фордове покретне траке⁵, виђена је као дехуманизација човека, његово свођење на понављајуће радње машине и управо овај аспект Тејлоровог учења нашао је своје место на филму, у позоришту и у књижевности. Речју, критика се вршила са становишта да је

кагуром. Уместо тога, постаје машински инжењер, аутор преко четрдесет патената. Пракса менаџера у различитим фабричким постројењима омогућила му је увид у проблеме односа рада и ефикасне производње. Развио је методологију истраживања и мера потребних да би се подигла производна ефикасност и до данас се сматра оцем научног менаџмента. Његови принципи темељно су примењени у фабрикама Хенрија Форда (Henry Ford, 1863–1947), а потом и широм света.

4 Locke, E. (1982) *The Ideas of Frederick W. Taylor: An Evaluation*, *The Academy of Management Review*, Vol. 7, No. 1, *Academy of Management*, pp. 14-24.

5 *Ford Motor Company* уводи је 1900, за производњу мотора *Модел Т*. Иако Хенри Форд није изумео покретну траку, њена примена у његовим фабрикама на велика је врата увела овај метод у индустријску производњу.

суштина „једног најбољег пута” у томе шта човек значи за рад, уместо шта рад значи за човека.

У популарној култури најпознатији пример свакако су Чаплинова *Модерна времена*⁶, али већина осталих примера далеко је од хуморне фасцинације покретном траком и неурозом коју она изазива. Пре свега, ваља поменути два темељна дела дистопијске фикције: у роману Јевгенија Замјатина, *Ми*, будући свет, организован у тоталитарну Јединствену државу, функционише према принципима „Тејлорове сатне таблице”;⁷ читав живот ових људи, потпуно лишених било какве личне слободе, па чак и идентитета, одвија се према принципима Тејлоровог научног менаџмента.

Други пример је *Врли нови свет* Олдуса Хакслија, чија је темељна вредност и инспирација Фордова покретна трака. Фордово име је заклетва: фабриковани становници врлог новог света, и сами настали на покретној траци, време рачунају од Форда; радња романа збива се *in the year 632 A. F.* што ће рећи *of our Ford*, уместо *our Lord*. Видљива је усмереност оба аутора на растући значај култа ефикасности уједињеног са средствима модерне технологије, те изражавање сумње у овај концепт; страха, штавише, да човек коначно постаје средство, уместо циљ историје; тескобног сазнања које израња и из размишљања које је Достојевски изнео у својим *Зимским белешкама о летњим утисцима*, пратећи технолошки успон Европе.

У драмској књижевности, нарочито двадесетих година у Америци, видљива је ова преокупација тескобом рада.⁷ Међутим, до двадесетих, Тејлорове идеје задобиле су глобални значај. Иронија је да се Лењин, уз сав идеолошки отклон од експлоататорског капитализма, залагао за примену Тејлорових принципа, верујући да ће они помоћи подизању нове комунистичке економије. Разлог због ког научни менаџмент није у овом облику заживео у Совјетском савезу свакако је отпор идејама које долазе са Запада: уместо тога, примењени су сродни принципи једног пољског теоретичара.⁸

Оно што је за нас у овом случају важно јесте да су Тејлорове идеје у Немачкој, у годинама након Првог светског рата, добиле свог институционалног заступника. Карл Фридрих фон Сименс (Carl Friedrich von Siemens, 1872-1941), са групом сарадника, оснива 1921. *Reichskuratorium fur Wirtscha-*

6 Баш као и Лангов филм, и *Модерна времена* почињу сценом радничке смене. Чаплин на том месту духовито убацује кратки кадар стада оваца.

7 Koritz, A. (2001) Drama and the Rhythm of Work in the 1920s, *Theatre Journal* Vol. 53, No. 4, The Johns Hopkins University Press, pp. 551-567.

8 Реч је о Каролу Адамијецком (Karol Adamiecki, 1866-1933).

ftlichkeit, (RKW), *Рајхов одбор за економску ефикасност*, тело које за циљ поставља имплементацију мера индустријске и организацијске ефикасности у Немачкој, утемељених на принципима америчких модела Тејлора и Форда. Био је то пут да се пронађе решење за подизање немачке економије у послератном периоду.

У то време, Америка и њена економија стичу невероватну популарност на Старом континенту. Привредници предузимају бројна путовања у Сједињене Државе и, према неким мишљењима, свако од њих у Америци види нешто друго, што је њему потребно да види.⁹ Остаје чињеница да су већину чланова RKW-а чинили индустријалци, што показује крајње технократски став када је у питању спровођење мера за подизање ефикасности.

За нашу тему је важно и оно што се најчешће превиђа, а то је промена парадигме везане за радну етику, која се збива управо током двадесетих година. Викторијански *gospel of work*¹⁰ бива допуњен новим, модерним „*gospel of relaxation*“ моделом. Нестаје морални оквир у које се може сместити сопствени рад и рад других. Радникова самосвест и испуњење, његов „пут до племенитости“ кроз рад избрисани су у индустријској подели рада и у уздизању култа ефикасности. Током двадесетих година, међутим, у јавном животу васкрсава радна етика, али не као одговор на морални проблем радника, већ као спас од досаде и отуђења управљачке класе. Догађа се замена у оквиру класа: радна етика прелази у руке управљачке класе, бивајући лишена свог аскетизма; доколичарска етика прелази у руке радничке класе, бивајући лишена везе са уметношћу и вишим облицима културе.

За разлику од претходног периода, живот више класе постаје обележен радом, а не доколицом. Претходни век лечио је психичке проблеме доколицом, модерни их лечи радом.¹¹ Менаџерска класа постаје опседнута успехом и радним постигнућем; радничка класа постаје опседнута доколицом, а рад постаје средство да се до ње дође. Данашња корпоративна култура строго одваја ниже и више радништво: ово потоње, обједињено амблемом беле крагне, има услова за

9 Shearer, R (1997) *The Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit: Fordism and Organized Capitalism in Germany, 1918–1945*, *The Business History Review*, Vol. 71, No. 4, The President and Fellows of Harvard College, pp. 569-602.

10 Мислимо пре свега на ставове Томаса Карлајла (Thomas Carlyle, 1795–1881), по којима је сваки рад племенит, постајући тако главно средство оплемењивања човека.

11 Lutz, T. (1996) *Sweat or Die: The Hedonization of the Work Ethic in the 1920s*, *American Literary History*, Vol. 8, No. 2, Oxford University Press, pp. 259-283.

напредовање и пењање у хијерархији. За разлику од *white colar*, припадници *blue colar* популације не би требало да гаје тако високе наде, али зато могу да се окрену потрошачкој доколици.¹²

Развој доколичарске етике код радника очекиван је у околностима у којима је главна радникова мотивација новац: прећутни споразум између радника и менаџмента подразумевао је да, у замену за потпуни губитак контроле у процесу производње, радник добије довољно новца да може да ужива у врлом новом свету масовног конзумеризма.¹³

Тејлоризација, рад на покретној траци, уска специјализација рада, редуковање производних операција на механички, физички ниво, који временом постаје аутоматизован, као ходање – све то одваја рад тела од сопства радника.¹⁴ Рад тако престаје да бива начин исказивања личности, постајући потпуно неважан за сопство. Управо тада, двадесетих година, јавља се и индустријска психологија, која, између осталог, евидентира психичке проблеме радништва.

Све ове околности чине нам се од велике важности за коначно разумевање овог мотивског слоја *Метрополиса*. Увођење Тејлорових и Фордових принципа у немачку економију, заједно са ратним наслеђем, чине, по свој прилици, основ за приказивање радничке класе и класног сукоба у Ланговом филму, али није без важности да креатор чудесног града будућности, Фредерсен, представља нову менаџерску парадигму која се јавила управо тих година.

Дистопијски потенцијал Тејлорових идеја и у књижевности, и на филму, остаће уско повезан са претећом сликом модерне технологије. У Ланговом филму човек бива попут машине, саображен њој; он бива њено погонско гориво, које она, попут Молоха, халапљиво гута; он бива на њу физички рапапет; он, на крају, бива њоме, у лику злог андроида, коначно заведен. Претећа сенка технолошког развоја представља константу научнофантастичног и дистопијског жанра. У *Метрополису*, међутим, баш као и у Замјатиновом роману, технологија остаје до краја заводљива: на етичком плану

12 Од недавно је на српском језику доступно чувено дело Торстена Веблена, (Thorstein Veblen, 1857–1929) *Теорија доколичарске класе*, важно за разумевање ширег контекста проблема доколице.

13 Овакво виђење износи и, примерице, Зигмунд Бауман (Zygmunt Bauman, 1925–2017) у познатом делу *Freedom*, из 1988. године.

14 О овоме је било, истине ради, и потпуно другачијих ставова. Антонио Грамши (Antonio Gramsci, 1891–1937), говорећи о типу рада који назива фордизам, где се покретној траци омогућава потпуна аутоматизација рада, сматра да се притом ум радника ослобађа за више духовне садржаје.

она је зло; на естетском, њено место је повлашћено.¹⁵ Према нашем уверењу, велики део потоње фасцинације Ланговим филмом почива управо на овој напетости.

Да би се до краја схватио контекст у којем је Ланг стварао, не треба заборавити да је реч о добу које показује ванредну фасцинацију технологијом, било да је она позитивно или негативно вреднована.¹⁶ Први светски рат, који је у технолошком смислу био ново искуство за човечанство, допринео је оваквом виђењу. Сетимо се само Маринетијевог *Футуристичког манифеста* и у њему израженог дивљења према брзини, те уздицања модерног тркачког аутомобила на ниво универзалног симбола лепоте. Сачувани футуристички филмски пројекти из тог доба показују моћ аутомобила који слободно јури; Лежеов *Ballet Mechanique* показује исту фасцинацију машином, хуманизујући објекте и дехуманизујући људе¹⁷; настаје нови филмски жанр, познатији као „градске симфоније”, приказујући ужурбани живот великог града, са узбуђењима покрета и брзине.¹⁸

Дзига Вертов, руски редитељ, у свом познатом манифесту из тих година изрећи ће своју, много пута навођену девизу: „Ја сам кино-око. Ја сам механичко око. Ја сам машина која вам показује свет онако како га ја могу видети.“ А према Вертову, око машине види неупоредиво боље од људског ока. Оно што машину, поред њене супериорности над човеком карактерише, јесте понављајући покрет. Ритам и покрет тако постају доминантним елементима естетике филма овог периода.

15 Telotte, J. P. (1990) The Seductive Text of “Metropolis” *South Atlantic Review*, Vol. 55, No. 4, South Atlantic Modern Language Association, pp. 49-60.

16 Norden, M. (1984) The Avant-Garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism, *Leonardo*, Vol. 17, No. 2, The MIT Press, pp. 108-112; Biro, M. (1994) The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture, *New German Critique*, No. 62, Duke University Press, pp. 71-110; Figge, R. (1975) Montage: The German Film of the Twenties, *Comparative Literature Studies*, Vol. 12, No. 3: Society: Media and Montage, Satire and Cultism between the Wars, Penn State University Press, pp. 308-322; Kaes, A. (1993) The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity, *New German Critique*, No. 59, Duke University Press, pp. 105-117.

17 Реч је о десетоминутном филму Фернана Лежеа (Fernand Léger, 1881–1955) из 1925, који представља реминисценцију на кубистичко сликарство, будући да је и сам аутор пре свега био сликар. Циљ филма је, према Лежеу, стварање оптичке симфоније, без оптерећивања причом или развијањем драмске радње. Ово се, између осталог, постиже наглашавањем ритма, за шта је евоцирање машине више него сврсисходно.

18 Зачетник жанра је немачки филм о Берлину: *Берлин, симфонија метрополе* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*), настао исте године кад и Лангов *Метрополис*, 1927.

И уводни кадрови *Метрополиса* евоцирају, у динамичној техници калеидоскопа, чудо машине. Њен понављајући, хипнотички покрет, њен фасцинантни механички балет. Одмах потом, гледалац присуствује сцени смене, у којој се радници крећу у војнички прецизним редовима, ногу пред ногу, покретом обездуховљених робота, улазећи у лифт који их спушта у подземне погоне Метрополиса. Овај улазак радника у лифт бива евоциран касније у филму, уласком радника у уста Молох машине.

У сцени смене, на почетку филма, кључан је ритам радничких покрета: они су виђени као бића која непрекидно понављају један исти покрет, у духу Тејлорове доктрине о једном најбољем путу. Улазак у лифт је силазак у затвор, што је јасно сугерисано решеткама. Након тога следи отварање лифта и улазак у подземни затвор, без светлости и препун машинских испарења. Погнуте главе сугеришу стање потпуне потчињености, а механички ход потпуно одсуство било какве индивидуалне воље. Овај образац се у приказивању радника понавља, све до сцена њихове побуне: ритам и понављајући покрет, одсуство индивидуалности, сликање радника као колектива, уместо као индивидуе.

Друга важна компонента у сликању радника је наглашена растројеност, као други пол њиховог понашања. Пре но што је сагледамо у радничкој неконтролисаној побуни, видимо је у оним сценама које сликају појединачне припаднике радништва, избезумљене од превеликог физичког напора којем су непрекидно изложени, и важније, исцрпљене од немогућности да допру до било каквог смисла сопствених активности. Појединачно портретисање радника у филму тако је усмерено на биће избезумљено радом чији смисао измиче. Служба култу ефикасности и потчињеност Тејлоровим принципима, раздвајајући рад од сопства, доводи особу у стање нервнoг растројства. Управо ово стање је хуморно приказао Чаплин у „Модерним временима”.

Одмах након тога следи контрастно виђење града изнад: у његовим вртовима и стадионима, на његовим блиставим улицама, обитава сасвим друга врста људи. Ово призива знатно ранију, књижевну визију Херберта Џорџа Велса, из његовог *Времеплова*: у далекој будућности, на земљи живе потомци владајуће класе, под земљом – радничке. Потомци радника, потпуно озверени, излазе на површину, хватају и једу потомке Велсове викторијанске господе, неспособне да се одбране, јер су, током векова, у сваком погледу, умном и физичком, закржљали. Велсова визија до крајњих последица доводи Дизраелијево виђење две класе као две

нације¹⁹, између којих нема помирења. Између осталог, Велса је и због тога Лангов филм, окренут ка визији наивног помирења, прилично одбијао²⁰.

Овде је важно ставити лик Фредерсена, архитекте и управљача Метрополиса, у контекст промене парадигме радне етике која се збива управо двадесетих. Истина је да синови управљача живе животом доколице: видимо их на стадиону и у идиличном врту, где проводе време несвесни механизма на којима почива њихов свет. Ипак, фигура оца Метрополиса сугерише једно другачије виђење: он је менаџер посвећен раду и контроли; из овога наслућујемо да ће и синови управљача, путем сазревања, постати то исто – посвећени менаџери чудесног града, окренути раду, стварању и контроли потчињених, права модерна, менаџерска каста, чија ће основна вредност бити рад, а не доколица.

Фредерсен на радном месту представља визију модерног менаџера, који са врха облакодера надгледа свет који се простира под његовим ногама. Колико пута смо овакву сцену гледали на филму? Не треба никада заборавити да се она у историји филма можда по први пут појављује управо овде, у једном крајње дистопијском контексту. Филм јасно успоставља контраст између „горе” и „доле”, и између управљачке и радничке класе. У филму се ове опозиције именују као „глава” (управљачка класа) и „руке” (радничка класа). Патња радника виђена је као цена за технолошки сјај цивилизације Метрополиса. Ово кореспондира са мишљењем Хенрија Форда да је само мали број људи способан да ради главом, а не рукама: према његовом схватању, постоје монотони послови, али већина умова је ионако монотона.

Окосницу заплета чини силазак Фредера, сина владара и архитекте *Метрополиса*, у подземље града. Овом симболичком силаску у адско обитавалиште потлачених, претходио је један симболички узлазак: главна јунакиња, Марија, доводи децу радника у надземне вртове града.²¹ Фредеров син, очаран њеном појавом, жели да истражи живот своје браће

19 Ово виђење изражено је у делу Бенџамина Дизраелија (Benjamin Disraeli, 1804–1881) *Sybil, or the Two Nations*, из 1845. Интересантно је да ће такво виђење енглеског друштва дати и нобеловац Џон Максвел Куци (John Maxwell Coetzee), у својим аутобиографским белешкама, читав век касније, користећи исти израз „две нације”.

20 „It gives in one eddy concentration almost every possible foolishness, cliché, platitude, and muddlement about mechanical progress and progress in general served up with a sauce of sentimentality...” – писао је Велс о *Метрополису*.

21 Williams, A. (1974) Structures of Narrativity in Fritz Lang's "Metropolis", *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 4, University of California Press, pp. 17-24.

у подземљу. Фредер улази у подземни град радника, у ком они, приковани за машине, непрекидно понављају исте ритмичке покрете. Овим се сугерише да су људи постали део машине, срасли са њом у један организам, без могућности одмора или предаха. Ово сазнање градира се у наредним сценама, у којима видимо радника распетог на механизам у облику сата. Фредерова жеђ за схватањем живота своје подземне браће наводи га на замену места са једним од радника.

Овде се већ успоставља јасна алузија на Христа: Фредер, као син творца Метрополиса, силази у доњи свет, узима обличје једног од обитавалаца тог света, да би се потом нашао распет на чудовишном механизму у облику сата, којег непрекидно ваља окретати, иако смисао тог окретања измиче ономе који тај посао обавља. Коначно тумачење овај аспект филма добија у изнова интерпретираној легенди о Кули Вавилонској, али ова сцена наводи на ново тумачење фразе „време је новац”. Она такође, својом алузијом на Христа, успоставља виђење Фредера као посредника између „главе” и „руку”. Тај посредник, како филм сугерише, мора бити срце.

Након ових слика радника сраслих са машином и распетих на њу, наилазимо на сцену која додатно градира овај мотив. Пред Фредеровим запрепашћеним погледом, огромна машина се претвара у Молоха који гута раднике. Специјални ефекат којим је ово урађено сигурно је остављао ванредан утисак на тадашњег гледаоца. Овим се непосредно повезује модерна технологија са древним силама зла, што ће касније у филму бити додатно варирано. На крају, у завршној тачки ове градације, зли научник Ротванг ствара андроида, који ће, у људском лику Марије, предводити радничку побуну.

Жена андроид један је од најзанимљивијих и у популарној култури најцитиранијих елемената Метрополиса.²² Иза ње је обрнути пентаграм, црномагијски симбол; у филму он представља тајанствено древно знање у чијој је служби и модерна технологија. Андроид, узевши обличје жене, постаје вавилонска блудница; окултно зло се „технологизује”, баш као у случају машине која се претвара у Молоха. Оба ова тока, древни мистицизам и модерна технологија; библијски подтекст и радикализована футуристичка парадигма, протежу се кроз цео филм, образујући слој који не престаје да делује и на савременог гледаоца.

Библијски подтекст филма не завршава се алузијом на Молоха, паганског лажног бога ком се жртвују деца и на ког

22 Huyssen, A. (1981/82) *The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis*, *New German Critique*, No. 24/25, *Special Double Issue on New German Cinema*, Duke University Press, pp. 221-237.

се следбеници правога Бога упозоравају у Старом завету. Он је најприсутнији у специфичнијој интерпретацији легенде о Вавилонској кули, у којој се сугерише хибрис потпуне одвојености између главе и руку: глава осмишљава чудесну кулу, али руке које граде кулу несвесне су значаја подухвата, њих карактерише потпуно неразумевање. Ова подвојеност је драматична, она доводи до пропасти подухвата. У филму библијски наратив интерпретира главна јунакиња, Марија, сугеришући идеју да ће доћи посредник, који ће, будући да ће оличавати срце, представљати мост између главе и руку, интегришући разједињене делове у органску целину. У филму ова улога, како смо већ поменули, припада Фредеру.

Централно место архитектонског чуда Метрополиса заузима управо модерна Кула Вавилонска. Из ње, помоћу посебног надзорног система камера, управљач града контролише догађаје у подземљу. Повезаност са древном легендом је до краја успостављена. Филм брижљиво изграђује контраст између модерне, технолошке парадигме, и древне, готске, видљив како у самој архитектури, тако и у супротности између ликова управитеља града, Фредерсена и мрачног научника, Ротванга²³, заслужног за изум злог андроида, који ће, у лику Маријине механичке двојнице, побунити раднике и замало проузроковати пропаст града.

Ова тензија између футуристичких облика модерне технологије и древног готског мрачњаштва, протеже се кроз цео филм, до његовог краја. Индикативно је да Ротванг на крају гине, док Фредерсен стоји као покајник, са олакшањем што је живот његовог сина поштеђен. Ово се може тумачити и као одношење победе над древним силама зла, као да ће, очишћена од њиховог покретачког принципа, технологија постати човеков пријатељ. Филм нуди мирње између главе и руку, које доноси срце, у лику Фредерсеновог сина. Чисто филмским средствима, међутим, овакво разрешење и вера у могућу обнову Метрополиса на другачијим основама, бивају у потпуности искључени. Радници приступају овом помирењу поново образовани у једноличне редове, на степеницама катедрале. Њихова потчињеност је повраћена и јасно је да се ствари враћају на старо, само што ће видови манипулације радницима сада бити суптилнији, јер се управљач усмерио управо на њихова срца.

Једна од контроверзи *Метрополиса* везана је за његову рецензију у нацистичким редовима. Немогуће је редитеља

23 Toumey, C. (1992) The Moral Character of Mad Scientists: A Cultural Critique of Science, *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 17, No. 4, Sage Publications, Inc., pp. 411-437.

окривити за симпатије према нацистима, па ипак, не може се оповргнути веза између специфичне нацистичке „државне естетике” и појединих секвенци филма.²⁴ Треба напоменути да су окултна тумачења филма прилично честа, као и поређење са каснијим остварењима нацистичког пропагандног филма. Према многим казивањима, *Метрополис* је изазивао неподељено одушевљење Гебелса и Хитлера, који су, према Ланговом сведочењу, желели да га виде у својим редовима. Ово се тумачи Гебелсовим презиром према „јеврејски утемељеном” капитализму; ценио је *Метрополис*, схвативши потенцијал улоге посредника између рада и капитала. Познато је и његово схватање пропаганде као средства да се задобије срце народа, што кореспондира са главном поруком филма, да посредник између главе и руку мора бити срце.²⁵

Филм је упоређиван са најпознатијим нацистичким пропагандним филмом, *Тријумфом воље* Лени Рифенштал, којем је за неколико година претходио. У оба филма, између осталог, масовне сцене колективног бића организованог у геометријски правилне редове стоје наспрам древне архитектуре; у *Тријумфу воље* фасцинација нирнбершком архитектуром представља традицијско биће немачког народа који се сусреће са самим собом, обједињујући своју будућност са својом прошлошћу.

Не сугерише ли слично сцена са катедралом у филму: племенито наслеђе прошлости, очишћено од сваког ротванговског зла, спремно да служи будућности? Гебелс је државу схватао као уметничко дело, а државника као уметника; народ је у свему томе уметников материјал, његово средство изражавања. Видљива је естетизација државе када је у питању Трећи Рајх: Жил Делез је тврдио да се нацизам, до свог краја, такмичио са Холивудом.

Какву поруку, иза оне видљиве, да посредник између руку и главе мора бити срце, филм заправо шаље?²⁶ Завршне сцене показују да истинског помирења не може бити; да је могуће

24 Rutsky, R. L. (1993) The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism, *New German Critique*, No. 60, Special Issue on German Film History, Duke University Press, pp. 3-32.

25 Постоје многа тумачења по којима је ово Гебелсово виђење уткано у модерне пропагандне поруке популарне културе, од којих неке представљају непосредни цитат Ланговог филма (нпр. Мадонин спот *Express yourself*, појављивање Бијонс и Лејди Гаге као жене – андроида из филма, или пак спот бенда Квин за нумеру *Radio ga ga*).

26 Та порука се пре свега приписује сценаристкињи Теи вон Харбу, Ланговој тадашњој супрузи, по чијем роману и идеји је начињен филм. Редитељ је у много наврата касније сведочио колико му је та порука заправо била страна.

само стварање развијенијих облика манипулације. Циљ Гебелсове пропагандне доктрине био је усмерен на освајање срца немачког народа. За време нацистичке Немачке, *Рајхов одбор за економску ефикасност* наставио је да постоји; принципи Тејлора и Форда послужили су Немачкој ратној економији. У њој је, као у дистопијској визији Фрица Ланга, који тада већ није био у земљи, робовска радна снага, сачињена од јеврејских радника, стварала услове за победу Немачке у рату.

Можемо их само замислити, изгладнеле и измрцварене, како на покретној траци ратне индустрије Рајха, чекају смрт. У случају Ланговог филма изгледа да је, још једном, уметност предухитрила живот.

ЛИТЕРАТУРА:

Banta, M. (1993) *Taylorized Lives: Narrative Productions in the Age of Taylor, Veblen, and Ford*, University of Chicago Press.

Biro, M. (1994) The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture, *New German Critique*, No. 62, Duke University Press, pp. 71-110.

Butler, E. (2005) Dr. Mabuse: Terror and Deception of the Image, *The German Quarterly*, Vol. 78, No. 4: *Focus on Film*, Blackwell Publishing on behalf of the American Association of Teachers of German, pp. 481-495.

Figge, R. (1975) Montage: The German Film of the Twenties, *Comparative Literature Studies*, Vol. 12, No. 3: *Society: Media and Montage, Satire and Cultism between the Wars*, Penn State University Press, pp. 308-322.

Fitting, P. (1993) What Is Utopian Film? An Introductory Taxonomy, *Utopian Studies*, Vol. 4, No. 2, Penn State University Press, pp. 1-17.

Huysen, A. (1981/82) The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*, *New German Critique*, No. 24/25, *Special Double Issue on New German Cinema*, Duke University Press, pp. 221-237.

Jurkiewicz, K. (1990) Using Film in the Humanities Classroom: The Case of "Metropolis", *The English Journal*, Vol. 79, No. 3, National Council of Teachers of English, pp. 47-50.

Kaes, A. (1993) The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity, *New German Critique*, No. 59, Duke University Press, pp. 105-117.

Koritz, A. (2001) Drama and the Rhythm of Work in the 1920s, *Theatre Journal*, Vol. 53, No. 4, The Johns Hopkins University Press, pp. 551-567.

- Locke, E. (1982) The Ideas of Frederick W. Taylor: An Evaluation, *The Academy of Management Review*, Vol. 7, No. 1, Academy of Management, pp. 14-24.
- Lutz, T. (1996) "Sweat or Die": The Hedonization of the Work Ethic in the 1920s, *American Literary History*, Vol. 8, No. 2, Oxford University Press, pp. 259-283.
- Norden, M. (1984) The Avant-Garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism, *Leonardo*, Vol. 17, No. 2, The MIT Press, pp. 108-112.
- Purdy, S. (1984) Technopoetics: Seeing What Literature Has to Do with the Machine, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 1, The University of Chicago Press, pp. 130-140.
- Rutsky, R. L. (1993) The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism, *New German Critique*, No. 60, Special Issue on German Film History, Duke University Press, pp. 3-32.
- Shearer, R. (1997) The Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit: Fordism and Organized Capitalism in Germany, 1918–1945, *The Business History Review*, Vol. 71, No. 4, The President and Fellows of Harvard College, pp. 569-602.
- Shelton, R. (1993) The Utopian Film Genre: Putting Shadows on the Silver Screen, *Utopian Studies*, Vol. 4, No. 2, Penn State University Press, pp. 18-25.
- Telotte, J. P. (1990) The Seductive Text of "Metropolis" *South Atlantic Review*, Vol. 55, No. 4, South Atlantic Modern Language Association, pp. 49-60.
- Toumey, C. (1992) The Moral Character of Mad Scientists: A Cultural Critique of Science, *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 17, No. 4, pp. Sage Publications, Inc., pp. 411-437.
- Vidler, A. (1993) The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary, *Assemblage*, No. 21, The MIT Press, pp. 44-59.
- Williams, A. (1974) Structures of Narrativity in Fritz Lang's "Metropolis", *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 4, University of California Press, pp. 17-24.

Monja Jović
Publishing House *Eduka*, Belgrade

TAYLORIZATION MOTIFS
IN FRITZ LANG'S FILM *METROPOLIS*

Abstract

The Fritz Lang's cult film *Metropolis* seen in the context of ideas presented by Frederick Winslow Taylor, the father of scientific management, reveals a powerful message that the modern cult of efficiency, according to which things can be done "in one best way", dehumanizes labour and turns humans into machines thus preventing their spiritual accomplishment. The paper examines the presence of Taylor's ideas in Germany during the 1920s, as well as their global impact on the art and culture trends, underlying their dystopic potential. Through intersemiotic references to other literary and cinematographic works, primarily Yevgeny Zamyatin's novel *We* and Aldous Huxley's *Brave New World*, this interdisciplinary study confirms conclusions of certain authors about the crucial importance of Taylor's ideas in understanding the world we live in.

Key words: *Fritz Lang, film Metropolis, Frederick Winslow Taylor, taylorism, cult of efficiency, dehumanization, dystopia*



Снежана Јовчић Олја, *Рибе 3*, 140 x 113 цм, 1998.

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1963166P
УДК 792(497.11)"1945/1980"
316.75:792(497.1)"1945/1980"
оригиналан научни рад

УМЕТНОСТ И НОВАЦ

ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ У ПЕРИОДУ ОД 1945. ДО 1980. ГОДИНЕ

Сажетак: У проучаваном периоду држава је остваривала идеолошку контролу над свим сферама јавног живота, што је укључивало и уметничко стваралаштво. Ова контрола била је нарочито изражена у првим годинама након Другог светског рата, али је била присутна током целог раздобља. У позоришном животу испољавала се кроз разне видове, од којих су најзначајнији били с једне стране политичка цензура, а с друге зависност од државног новца, јер су све институције културе биле финансиране из буџета. О значају идеолошког фактора већ је доста писано, па ћемо у раду ставити фокус на утицај које су финансијске околности имале на формирање позоришних репертоара у Београду у периоду од 1945. до 1980. године. Генерално, могли бисмо да идентификујемо две основне фазе: централистичку, која је подразумевала јаку државну контролу креирања репертоара уз загарантовано финансирање позоришних институција, и децентралистичку, која је уз веће слободе у формирању репертоара донела и већу финансијску неизвесност.

Кључне речи: београдска позоришта 1945–1980, државна културна политика, државно финансирање позоришних институција, тржишна оријентација позоришта, позоришни репертоар

Свака држава утиче на стање културе у земљи, некада очигледније, некада мање очигледно, а какав ће приступ нека влада заузети у конкретној ситуацији, зависиће од великог броја специфичности које су карактеристичне за ту земљу, међу којима су најзначајније, поред културе и традиције, економски и политички фактори.

Када су формулисали прву дефиницију културне политике у Монаку 1967. године, експерти Унеска су констатовали и

да земље имају различита схватања у погледу мера које треба предузети у области културе¹, па истраживачи који проучавају државну културну политику неке земље, доносе закључке не само на основу тога шта нека културна политика подржава, већ исто тако и шта искључује, јер је и то одлука оних који је званично креирају.²

У посматраном периоду у Југославији је била изражена јака државна контрола уметничког стваралаштва, посебно у Београду као главном граду са највећим бројем становника, највећим бројем институција културе и стваралаца, али и концентрацијом страних представништава.

Могло би се рећи да су у овом периоду и репресивна и подстицајна средства државне културне политике била веома актуелна. Политичка цензура и аутоцензура као њен чести пратилац, биле су присутне у свим областима уметничког стваралаштва, па и у позоришном. Посебно је интересантан случај романа „Кад су цветале тикве” Драгослава Михаиловића, који је достигао велику популарност док није постављен на сцену Југословенског драмског позоришта. А онда је представа скинута са репертоара.³

С друге стране, држава је у том периоду много и улагала у културу, вероватно више него икада пре или касније. Подобни уметници и културни радници су добијали разне економске повластице, решавана су им стамбена питања, откупљивана дела, обезбеђивани атељеи, било је доста државних награда, а изграђен је и велики број институција културе. Тако је, на самом крају проучаваног периода, према нацрту *Основе политике дугорочног развоја културе у Београду*, наш главни град имао богату културну понуду. „Да резимирамо. Библиотечка мрежа Београда обухватала је Народну библиотеку Србије, Библиотеку Српске академије наука и уметности, Универзитетску библиотеку, Библиотеку града Београда и шеснаест општинских матичних библиотека са бројним огранцима у школама, радним организацијама и месним заједницама у којима је било око четири милиона књига и других публикација. Сценске и музичке организације су обухватале осам позоришта (пет за одрасле и три дечја), четири професионална оркестра, Београдску

1 Прњат, Д. (2013) *Културна политика*, Београд: Академија уметности, стр. 18-25.

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

3 Prnjat, D. (1993) *Kulturna politika i pozorišna cenzura u Beogradu (1945-1980)*, magistarski rad, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd, 58-71.

филхармонију, Ансамбл народних игара „Коло”, дванаест аматерских позоришних ансамбала и велики број сталних професионалних и аматерских музичких састава и позоришних група. У њему је деловало преко осамдесет аматерских културно-уметничких друштава. Поред концертних и универзалних дворана, Београд је имао 42 биоскопа и три биоскопске баште, 39 музеја, галерија и збирки, два завода за заштиту споменика и три архивске организације. Такође, деловало је и 17 народних и радничких универзитета и шест културних центара, омладинских домова и домова културе. Одржаване су бројне домаће и међународне културне манифестације – Југословенски фестивал документарног и краткометражног филма, Октобарски сусрет писаца, Брамс, Фест, Бемус, Битеф, Радост Европе итд.⁴

Када се говори о позоришној сцени, поред Народног позоришта које је било једино позориште у Београду наслеђено из периода пре Другог светског рата, и које је и данас једино државно позориште у Београду које на свом репертоару има драму, оперу и балет⁵, у главном граду је у краћком периоду основано и прво послератно позориште, Југословенско драмско позориште,⁶ које је добило улогу репрезентативног, општејугословенског позоришта са ансамблом састављеним од најбољих ставаралаца из земље. Затим је уследило оснивање Градског позоришта на Црвеном крсту, Хумористичког на Теразијама, а нешто касније основан је и Атеље 212. „Ако је четрдесет и седме историјски била значајна одлука стварања Југословенског драмског позоришта, десет година касније, хиљаду деветсто педесет и седме било је то формирање камерног театра Атељеа 212 са изразито неконвенционалним истраживачким и авангардним програмом.”⁷

У проучаваном периоду у Београду су деловала и алтернативна позоришта, међу којима су најзначајније Задужбина Рас, Београдска драмска дружина А, Поноћно позориште Београда, Позоришне беседе, Позориште двориште, Отворено позориште дома културе Студентски град, РУПЗ Подразно, Позоришна дружина Кир Јања и Нова осећајност.

4 *Osnove politike dugoročnog razvoja kulture u Beogradu, nacrt* (1979) Beograd: GRO Glas, str. 11.

5 Поред Народног позоришта данас у Београду само још приватно позориште Мадленианум, које се налази у згради некадашње Сцене у Земуну Народног позоришта, на репертоару има оперске представе.

6 Влада ФНРЈ донела је уредбу о његовом оснивању јула 1947. године

7 Volk, P. (1990) *Pozorišni život u Srbiji 1944–1986*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, str. 525.

Најважнији међународни позоришни фестивал Битеф основан је одлуком Скупштине града Београда 1967. године. Иако је његово формирање било у служби спољнополитичких циљева земље, овај фестивал не само да је био дуго година наш најзначајнији позоришни фестивал, него је у то време био један од најзначајнијих у свету који је посвећен савременим театарским тенденцијама. „Несврстаној Југославији погодовао је фестивал који ће бити место сусрета Истока и Запада, где би позоришта играла, спортским језиком речено, на неутралном терену... Тако је Битеф добро искористио спољнополитички тренутак и без икакве задршке позивао све најбоље у позориштима Истока и Запада”.⁸

Са циљем да се од фестивала направи репрезентативан догађај, за њега су издвајана средства која су омогућила да се доведу нека од најзначајнијих светских позоришних ствараоца. „У једном пољском лексикону посвећеним савременом позоришту о јединици о Битефу у којој прво наводе шта је све било на Битефу, следи закључак: 'Другим речима, историја Битефа је истовремено историја светског позоришта друге половине 20. века’”.⁹

Како је ово била прва прилика и за домаће ствараоце и за публику да се сусретну са врхунским светским театарским остварењима, под његовим утицајем дошло је до промене позоришних репертоара у Београду.

Финансијска и репертоарска политика

Репертоар је кључан за судбину сваког позоришта, а један од најважнијих фактора који утичу на његово креирање, свакако је публика. Колико ће нека представа бити на репертоару, зависи од тога колико је посећена, јер уколико се игра пред празним салама, представа губи свој смисао. На формирање репертоара утичу и други фактори, међу којима су најважнији програмска оријентација позоришта, средства којима позориште располаже за продукцију представа и технички услови.

Када се говори о публици, утврђено је да припадници различитих слојева становништва имају различите културне потребе и да их привлаче различите представе, а „према досадашњим нашим и страним истраживањима, прозориште посећује свега 2-5% становника градова у којима се

8 Ђирилов, Ј. (21. 09. 2002) Нови позоришни поредак, *Политика – Култура, уметност, наука*, стр. 1

9 Ćirilov, J. (2001) *Multimedijalna monografija o 35 godina festivala, BITEF 1967–2001*, Beograd: Bitef teatar.

дају позоришне представе”.¹⁰ Иако су истраживачи публике утврдили да постоји директна повезаност између степена образовања и уметничке публике,¹¹ високо образовање се може самтрати предусловом, али не и гаранцијом афинитета према уметности.

Непосредно након Другог светског рата земља је била под снажном контролом државне политике, а културна политика изразито идеолошки обојена. У овом периоду укида се приватно власништво у културним делатностима и све пред-ратне приватне културно-образовне институције, од школа преко књижара до библиотека, биле су затворене или су постале државна (друштвена) имовина.

Један од основних задатака тадашње културне политике било је образовање радника, па су организована гостовања уметника по фабрикама и посете радника институцијама културе. Уметници су били добили задатак „да сликају и описују живот радника... Та тематика треба да буде блиска радничкој класи и да у њој побуди интересовање да и сама ствара (пише, слика и сл.). То је дало позитивне резултате и радници први пут сами почињу да стварају. Синдикалне приредбе обилују песмама, скечевима, кратким прозним радовима које пишу они... Ти су радови ниског естетског нивоа, али то је време када се тежило масовном стваралаштву.”¹²

Тако је држава у овом периоду и позоришту одредила васпитну улогу, па пошто је земља била на страни победника, репертоари су обиловали домаћим драмским текстовима који су славили успехе из рата. Како их није било довољно, текстови који се нису уклапали понекад су прилагођавани,¹³ а настала је и хиперпродукција наменски писаних једночинки и скечева са ратним темама.¹⁴

Поред домаћих, највише су се играла дела совјетских аутора, о чему сведочи податак да је у позориштима НР Србије

10 Ikonomova, V. (1991) *Marketing u pozorištu*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 12.

11 Више у: Colbert, F. and St-James, Y. (2014) Research in Arts Marketing: Evolution and Future Directions, *Psychology and Marketing*, Vol. 31(8), p. 567, (08. мај 2019) https://www.researchgate.net/publication/263776353_Research_in_Arts_Marketing_Evolution_and_Future_Directions; Prnjat, D. (2010) How much can arts education affect the decision-making process when choosing classical or popular music? Unesco 2nd World Conference on Arts Education, Seoul 25-28 May (12. јун 2018), <http://www.unesco.org/culture/en/artseducation/pdf/fpdrdejanaprnjat203.pdf>

12 Dimić, Lj. (1988) *Agitprop kultura*, Beograd: Rad, str. 85.

13 Radonjić Ras, S. (1996) *Teatar u vremenu*, Novi Sad: Prometej, Sterijino pozorje, str. 40.

14 Dimić, Lj. nav. delo, str.198-199.

до 1949. године од укупно 8829 одиграних представа 3013 било по текстовима совјетских аутора.¹⁵

Након сукоба са Стаљином и земљама социјалистичког блока, дела совјетских аутора, којима су били преплављени репертоари београдских позоришта, била су замењена делима аутора са Запада. „На нашим сценама најједном срећемо дјела Брехта, Прислија, Вилијамса, Милера, Јонеска, Осборна, Шоа, Вајзенборна, Диренманта, Сартра, Ануја и других. Тежи се новом изразу и те тежње често се називају експериментом, мада у суштини ту није било много експерименталног”.¹⁶

На репертоаре се враћају дела домаћих аутора која су у претходном периоду скидана као неактуелна, као и класична драмска дела, а презасићеност делима совјетских аутора из претходног периода, прелази у другу крајност, кроз „напуштање реализма, непревођење са руског језика, непознавање савремене совјетске кинематографије, позоришта, књижевности, ликовне уметности, музике...”.¹⁷

Анализирајући репертоар београдских позоришта у овом периоду, Селенић закључује да „репертоар није ствар опције. Један сталан театарски колектив изграђује свој стил игре бирајући одређене комаде; врста изабраних комада утиче на стварање извођачког стила куће. Београдско драмско позориште је себе изградило на реализму савременог америчког репертоара, Атеље 212 на трагичној фарсичности авангарде из педесетих и са почетком шездесетих година, а Југословенско драмско на класичном репертоару, на такозваној великој позоришној литератури.”¹⁸

За овај период био је карактеристичан административно-централистички начин финансирања. Позоришни ствараоци били су ангажовани уговорима на годину дана и били распоређивани у платне разреде. Средства за рад позоришта у потпуности су била обезбеђена путем Министарства просвете, а оно је своје одлуке о развоју позоришне делатности реализовало путем Одељења за науку, културу и уметност. Укратко, за опстанак позоришта у овом периоду није било много важно да ли су имали публику и у ком броју.

15 Исто, стр. 180.

16 Radonjić Ras, S. nav. delo, str. 59.

17 Dimić, Lj. nav. delo, str.188.

18 Selenić, S. (1973) Jedna četvrtina veka, u: *Jugoslovensko dramsko pozorište, dvadeset pet godina rada*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 20.

Након доношења Уставног закона 1953. године у земљи полако нестаје централистички систем управљања и замењује га период децентрализације, па финансирање позоришта прелази у надлежност градова и општина. Изузетак су чиниле институције од националног значаја.

Са усвајањем првог позоришног закона, *Општег закона о позориштима* 1956. године уведена су нова правила – од позоришта се очекивало да један део средстава обезбеди и сама.¹⁹ Тако настају два начина финансирања позоришта. С једне стране, позоришта и даље добијају део новца из буџета, а с друге, позоришне институције морају на тржишту да остваре део прихода јер морају да покрију трошкове.²⁰

Следећа значајна прекретница у финансирању београдских позоришта дошла је с увођењем самоуправљања. Формиране су самосталне самоуправне радне организације, што се примењивало и на позоришну делатност. Позоришни ствараоци коначно добијају стално запослење, али се овај модел, генерално, није показао као успешан, јер су се у „позоришним кућама развиле привилегије незамисливе у било којој области друштвеног живота: глумци који годинама не глуме, не излазе на сцену, одбијају улоге, али примају плате, а често због хонорарних послова занемарују своје основне радне обавезе.”²¹

Како су београдска позоришта била на буџету Београда као свог оснивача, осим Народног позоришта као установе од националног значаја и Југословенског драмског позоришта које је било финансирано из савезног буџета, финансирање се спроводило преко Фонда за културу, затим преко Београдске заједнице културе која је формирана 1968. године, а онда преко Самоуправне интересне заједнице културе, формиране неколико година касније. СИЗ-овско финансирање подразумевало је издвајање средстава пре по броју запослених у позоришту и броју представа, него по квалитету репертоара или посећености представа.

Пошто су се преко самоуправних интересних заједница средства за културни живот одвајала од свих радних људи, утицај на одлуке о културном животу имали су, поред културних радника и радници из материјалне производње. „Путем делегатског система...остварују се такви односи који радног човека доводе у положај да све више одлучује о

19 Jovanović, Z. T. (11. 12. 2001) O našim pozorišnim zakonima, *Ludus*, vanredno izdanje, Beograd: Savez dramskih umetnika Srbije, str. 23.

20 Tausi, R. (2012) *Ekonomika kulture*, Beograd: Clio, str. 229-230.

21 Klaić, D. (1989) *Teatar razlike*, Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 66.

културној политици..., њеној програмској оријентацији и садржајима културног живота, као и материјалној основи ове значајне друштвене делатности.”²²

Када је постало јасно да се не могу покрити све потребе буџетским новцем, издвајања за културу су смањена. То се директно одразило на позоришне репертоаре, јер је велики број позоришта почео да нуди представе осредњег или ниског квалитета, у нади да ће такве представе привући већи број гледаоца, а они остварити већи профит. Било је, наравно, и оних позоришта која су на своје репертоаре постављала мањи број дела провереног квалитета. „Сужавање круга сталних позоришних посетилаца и немогућност одржавања уметнички уједначенијег нивоа репертоара... довели су до тога да се издвоји мањи део представа које везују за себе највећи део позоришних посетилаца, а да на другој страни остаје велики број представа кратког сценског века и малог комуникационог ефекта”.²³

Закључак

У проучаваном периоду било је више фаза у начину финансирања позоришних институција у Београду, али се генерално може говорити о два периода. Први, у коме су средства за њихов рад била обезбеђена од стране државе, републике или града, било у потпуности или у највећем делу, и период када су позоришта морала значајније и сама да остварују приход, да се окрену тржишту.

На самом почетку првог периода држава је у потпуности обезбеђивала средства београдским позориштима, али је у потпуности утицала и на креирање њиховог репертоара. Када се политичка ситуација у земљи мало релаксирала, на репертоарима се могла видети разнолика понуда. Можда најзначајније, иако није било масовно заступљено, било је што су у то време нека позоришта, неоптерећена финансијском исплативошћу представа, могла да експериментишу и праве представе које су биле важне само малобројној рафинираној публици. Инспирација за овакве представе често су биле представе које су гостовале на Битефу, фестивалу у који се улагало из политичких разлога, али који је постао респектабилан позоришни фестивал у светским размерама. Уосталом, још дуго година након његовог формирања, овај

22 *Osnove politike dugoročnog razvoja kulture u Beogradu*, nacrt (1979) Beograd: GRO Glas, str. 12.

23 Nemanjić, M. (1981) *Filmska i pozorišna publika Beograda*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 269-270.

фестивал је био убедљиво најзначајнији позоришни догађај сезоне не само у Београду, него у земљи.

Када је наступила криза и када су се смањила издвајања из буџета за позоришни живот, репертоаре београдских позоришта су преплавили лаки комади с циљем да привуку масовну публику, али се у пракси то није дешавало. Публика се концентрисала само око неких представа, а већина позоришта је и даље играла пред полупразним салама.

ЛИТЕРАТУРА:

- Volk, P. (1990) *Pozorišni život u Srbiji, 1944–1986*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.
- Volkerling, M. (1996) Deconstructing the Difference-Engine: A Theory of Cultural Policy, *International Journal of Cultural Policy*, Volume 2, Issue 2, Warwick: Center for Cultural Policy Studies, University of Warwick.
- Dimić, Lj. (1988) *Agitprop kultura*, Beograd: Rad.
- Ikonomova, V. (1991) *Marketing u pozorištu*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Jovanović, Z. T. (11. 12. 2001) O našim pozorišnim zakonima, *Ludus*, vanredno izdanje, Beograd: Savez dramskih umetnika Srbije.
- Klaić, D. (1989) *Teatar razlike*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Nemanjić, M. (1981) *Filmska i pozorišna publika Beograda*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Osnove politike dugoročnog razvoja kulture u Beogradu, nacrt* (1979) Beograd: GRO Glas.
- Prnjat, D. (1993) *Kulturna politika i pozorišna cenzura u Beogradu (1945-1980)*, magistarski rad, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd.
- Prnjat, D. (2010) "How much can arts education affect the decision-making process when choosing classical or popular music?" Unesco 2nd World Conference on Arts Education, Seoul 25-28 May, (12.jun 2018), <http://www.unesco.org/culture/en/artseducation/pdf/fpdrdejanprnjat203.pdf>
- Прњат, Д. (2013) *Културна политика*, Београд: Академија уметности.
- Radonjić Ras, S. (1996) *Teatar u vremenu*, Novi Sad: Prometej, Sterijino pozorje.
- Selenić, S. (1973) Jedna četvrtina veka, u: *Jugoslovensko dramsko pozorište, dvadeset pet godina rada*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Tausi, R. (2012) *Ekonomika kulture*, Beograd: Clio.

Ćirilov, J. (2001) *Multimedijalna monografija o 35 godina festivala, BITEF 1967-2001*, Beograd: Bitef teatar

Тирилов, Ј. (21. 09. 2002) Нови позоришни поредак, *Политика*.

Colbert, F. and St-James, Y. (2014) Research in Arts Marketing: Evolution and Future Directions, *Psychology and Marketing*, Vol. 31(8), p. 567, (08.maj 2019) https://www.researchgate.net/publication/263776353_Research_in_Arts_Marketing_Evolution_and_Future_Directions.

Dejana Prnjat

University in Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad

ART AND MONEY

THEATRES IN BELGRADE OVER THE PERIOD 1945–1980

Abstract

During the examined period, the state exercised ideological control over all segments of public life including artistic creation. This control was particularly pronounced in the years following the Second World War, even though it was present throughout the entire period. In theatres, it was expressed through various forms, of which the most significant were political censorship on the one hand, and on the other, their dependence on state financing. Since a lot has already been written on the significance of the ideological factor, we will instead focus on the influence of the financial circumstances on the formation of theatre repertoires in Belgrade, between 1945 and 1980. Roughly speaking, two major phases were identified. The first one, the period of centralization, was the period of strong state control of the theatre repertoires in Belgrade, also accompanied with firm financial support. The other period, the period of decentralization, allowed theatres to create their repertoires more freely, but also meant that they had to partly obtain financing from other sources.

Key words: *state cultural policy, state funding of theatre institutions, Belgrade theatres 1945–1980, market orientation of the theatres, theatre repertoire, theatre audience*

Универзитет *Синерџија*, Факултет драмских и филмских
умјетности, Бијељина, Република Српска

DOI 10.5937/kultura1963176D
УДК 003.6.079:7.04(73)"196/..."
316.772.2:316.334.56

оригиналан научни рад

ГРАФИТИ КАО ИЗРАЗ БУНТА

Сажетак: Чињеница да су подељена мишљења око тога да ли графите треба прихватити као савремени уметнички израз, или сматрати њихово присуство у јавним просторима чином вандализма, указује на страх од немогућности успостављања контроле над порукама које њихови аутори шаљу. Без обзира на то да ли су у писаној или ликовној форми, да ли представљају поруку социјалне критике или само име графитера, поруке графита нуде јединствено значење. Пратећи траг графита Мачке широког осмеха, чија је појава преправила Париз током друштвених промена почетком овог века, француски редитељ Крис Маркер промишља протесте на улицама Париза проналазећи потврду слогана из 1968. да поезија настаје на улици. Настали као уметност потребе, као језик оних којима су били ускраћени други, конвенционалнији, видови изражавања, графити утичу на колективно понашање људи, извршу њихову перцепцију стварности и упућују на нов начин размишљања, попут савести друштва које је почело да заборавља важне аспекте живота. Схватајући их као средство комуникације, рад се бави овим феноменом анализирајући га кроз сегменте које сваки чин комуникације подразумева.

Кључне речи: графити, комуникација, уметност улице, уметност и демократија, тумачење дела

Документарним филмом *Le fond de l'air est rouge (A Grin Without a Cat, 1977)*, француски редитељ Крис Маркер (Chris Marker), понудио је слику револуционарних покрета који су уздрмали Југоисточну Азију, Јужну Америку, али и западно друштво шездесетих и седамдесетих година прошлог века, указујући на не тако давно време када је изгледало да су велике промене могуће. Реферишући на наслов првог филма, двадесетседам година касније Маркер снима *Chats perchés (The Case of the Grinning Cat, 2004)*, смештајући причу у Париз у период од 2001. до 2004. године. Маркера поново занимају бројни протести, овај пут изазвани нападом на Америку 11. септембра, ратом у Ираку, али и локалном политичком ситуацијом и поновним избором Жака Ширака

(Jacques René Chirac) за председника Француске. Оно што ове догађаје обједињује, Маркер у филму примећује, јесте појава графита велике жуте мачке на најмање очекиваним местима – крововима високих зграда, метро станицама, али и на паролама француских демонстраната. Пратећи траг ове Мачке широког осмеха, налик на Мачка Церекала из *Алисе у земљи чуда* Луиса Керола (Lewis Carroll), која је почела да преплавује Париз, Маркер промишља и протесте на улицама Париза. Можда је она, Маркер размишља, симбол нове, политизоване генерације, а можда и само ехо воље народа за коју је једна претходна генерација у одређеном тренутку била спремна да се бори. Овакав маштовити израз јавног незадовољства за њега оправдава слоган из 1968. да поезија настаје на улици.¹

Током студентских протеста у Паризу 1968. године, графити су играли важну улогу у изношењу идеја протестаната, а самим тим и у разумевању разлога њихове борбе. Иако је овај догађај скренуо пажњу на графите као вид изражавања мишљења, феномен писања по зиду као израза бунта настао је много пре 20. века. Стари Римљани су своје незадовољство владавином Цезара изражавали писањем порука на зидовима грађевина римског Форума, док су хришћани поруке урезивали у зидове паганских храмова и у катакомбама. У новије доба, графити су обележили сваку већу револуцију, а слогани исписивани по зидовима могли су бити упућени непријатељу, али и служити за индоктринацију народа од стране власти, попут оних намењених застрашивању Јевреја у Немачкој током Другог светског рата. Графити су обележили и револуције које су уследиле – у Португалији, Шпанији, Јужној Африци и Мексику, па и бурна политичка и ратна дешавања у нашој земљи деведесетих година прошлог века, а исписивање слогана почињало је постепено да прераста у изражавање сликом и да добија форму мурала.

Чињеница да историја графита датира још из периода праисторије, у ком су настали цртежи на зидовима пећина, говори о суштинској људској потреби за комуникацијом. Околности великих друштвених промена током којих су се јављали нуди и модел за њихово тумачење. Маркеров филм може нам послужити као одличан повод за размишљање о графитима као начину изражавања, о порукама које нам шаљу и односу који успостављају са окружењем. Без обзира на то да ли су у писаној или ликовној форми, да ли представљају поруку социјалне критике, или само име графитера,

1 Marker, C. (Director) (2004) *Chats perchés* (International title: *The Case of the Grinning Cat*) [Motion Picture], France: Les Films du Jeudi, Arte France.

поруке графита нуде јединствено значење. Схватајући их као средство комуникације, рад ће се бавити овим феноменом анализирајући сегменте који сваки чин комуникације подразумева – пошилаоца, поруку, медиј, примаоца и циљ.

С обзиром да су графити као културни феномен први пут скренули пажњу социолога, психолога и теоретичара уметности шездесетих година двадесетог века, и овај рад ће се бавити њиховом анализом почевши од овог периода. Иако су се графити од тада развијали и у Америци и Европи готово симултано, у највећем делу рада ће Америка бити коришћена као модел за разумевање овог феномена, пружајући плодно тле за њихов настанак, али и за проблем ограничавања слободе изражавања коју графити прокламују.



Слика 1

Графитери – потрага за идентитетом

Сиромаштво, расизам, насиље, чија је појава у драстичном порасту захватила Америку педесетих година прошлог века, довели су до фрагментације друштва и стварања гета. У оваквој атмосфери, у Бронксу ће настати током седамдесетих година хип-хоп култура као јединствен израз сиромашне омладине, обухватајући музику (реп и диџејинг), плес (брејкденсинг) и графите. Такмичења у овим вештинама пружала су креативно ослобађање од фрустрација које је изазивало незадовољство животом и давала могућност признања да је неко од њих био најбољи у нечему. Хип-хоп је настао као последица социјалних, културних и политичких неједнакости које је Америка свесно подржавала. Подразумевао је сопствени уметнички израз, вредносни систем и жаргон, помоћу којих је доказивао своју моћ опстајући у оквиру већег система, одбијајући асимилацију. На своје присуство указивао је истицањем искуства и обичаја заједнице и етничких група у оквиру којих је настао, а која су одударала од искуства доминантног профила америчког друштва. Иако су графити настали међу млађом популацијом

претежно афро-америчког и порториканског порекла, временом су се са хип-хоп културом поистовећивали и припадници радничке класе, који такође нису били пожељни у WASP друштву.² Није прошло много времена ни пре него што су графити постали пракса људи различитог порекла, чији је једини циљ био да учине да се њихов глас чује. Врло брзо, они су постали пракса у земљама широм света, посебно оним у којима су класне разлике, или незадовољство друштва владајућим системом, биле посебно изражене.³

Почетак графита у Њујорку везан је за крај шездесетих година, када је извесни Хулио (Julio), који је живео у 204. улици, почео да исписује своје име *Julio 204*, прво у њујоршком метроу, а затим и у свим деловима града. Када је седамнаестогодишњи Грк, Деметриос, препунио Њујорк тегом *Taki 183*, јавност је почела да се интересује за значење ових порука, а интервју са њим објављен 1971. у часопису *The New York Times* постао је први чланак који се бавио овом темом. У року од годину дана, стотине младих људи нашло је свој израз у исписивању свог имена у метроу. Циљ је био остављање трага, потврде њиховог присуства у свету.⁴

Метро је у овом процесу имао симболичну улогу, као „комуникациона мрежа којом имена и поруке графитера циркулишу градом“.⁵ Возови који су саобраћали на најдужим релацијама, имали су предност. Тег састављен од надимка, најчешће у комбинацији са бројем улице у којој графитер живи, давао је могућност стварања новог идентитета, кроз који ће се графитер ослободити раније анонимности и постати поштован међу људима са којима живи. Оно што је исписивање графита чинило привлачним био је и феномен групе, у оквиру које би деловао одређени број графитера. Група је пружала осећај идентитета, припадности и важности, задовољавајући тако потребе посебно изражене код адолесцената, чији су графити и били интересна сфера.⁶

2 WASP (White Anglo-Saxon Protestant) се користи као израз за класу белих англо-саксонских протестаната у америчком друштву. Иако она више не обухвата доминантну већину, израз указује на друштво у ком привласт остварују белци који не припадају мањинским групама.

3 Silver, T. (Director) (1983) *Style Wars* [Motion Picture], USA: Public Art Films.

4 Cooper, M. and Chalfant, H. (1996) *Subway Art*, New York: Henry Holt & Company, p. 16.

5 Исто, стр. 25

6 Исто.

Порука као знак присуства у друштву

У својој књизи *Комуникација и култура*, Јасна Јанићијевић говори о људској комуникацији као стваралачкој активности, „пошто су људи способни да покрећу, подстичу и утичу на свет око себе и тиме да стварају и дограђују тај исти свет, односно своју околину, коју тумаче и на коју стално дају одговоре”.⁷

Мета графитера били су јавни простори, што је и давало смисао њиховом писању. Градови и јавни простори представљају конкретне симболе структура моћи које су их створиле. Зато не чуди да су графити у Њујорку схваћени као озбиљно угрожавање осећања безбедности. Америка је улагала милионе долара како би прикрила присуство графита, а тиме и присуство незадовољства које је међу припадницима њеног друштва неконтролисано брзином расло.⁸ Било је јасно да су графити били њихов израз отпора због осећања изолованости са којим су били приморани да живе и зато је требало „решити” проблем уклањањем његових последица. За графитере, то је значило потврду да јавни простор треба да служи искључиво интересима виших друштвених класа. Исписивање графита по фасадама зграда значило је и директан сукоб сиромашних и богатих, али и младих и старих – супротних категорија којима су (претежно) припадали графитери и власници некретнина. Исписивање графита по фасадама зграда био је и одговор графитера на мане модернизма и неуспех његове идеје да архитектура одражава плуралитет друштва. Њихова порука била је да заслужују право да утичу на изглед средине у којој и они живе.

Циљ графита није био да мењају свет, већ да живот учине подношљивијим. Графити су се уклопили у рутину свакодневног живота, смањујући несклад између окружења и потреба и идентитета људи који су у њему живели. Представљали су попрште борбе која је требало да уздрма успостављени однос у друштвеном поретку. Задовољство које су пружали било је „задовољство стварања властитих значења друштвеног искуства и задовољство у избегавању друштвене дисциплине блока моћи”.⁹ Градске улице и метро били су простор у ком се стратегија те борбе спроводила. Трбало је понудити свакодневни отпор, који блоку моћи никада неће

7 Janićijević, J. (2000) *Komunikacija i kultura: sa uvodom u semiotička istraživanja*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, str. 9.

8 Silver, T. (Director) (1983) *Style Wars* [Motion Picture], USA: Public Art Films.

9 Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Clio, str. 59.

дозволити да се опусти и помисли да је остварио коначну победу. Он није тежио радикалној промени, већ популарној, подразумевајући трајан процес одржавања силе одоздо, њеног самопоштовања и идентитета, и ублажавање грубих крајности моћи.

У Србији су, током деведесетих година прошлог века, графити представљали важно поприште борбе грађана и владајућег система. У време када је све медије присвојила владајућа партија, зидови су били место надмудривања власти и опозиције. Током бомбардовања 1999. године, улице Београда, али и других градова Србије, биле су преплављене графитима који су давали коментар на тренутна дешавања. Графитери у Србији, за разлику од оних у Америци, себе нису сматрали за отпаднике друштва, већ за њену интелектуалну елиту.¹⁰

Медиј је порука (Маршал Маклуан)

Ниједан канал преношења поруке није неутралан. Све што се преноси дубоко је условљено каналом или медијем кроз који је саопштено. У случају графита, канал преноса поруке нуди и контекст кроз који је могуће ове поруке и читати. Улице су саме по себи места културних пракси и битан су сегмент помоћу ког људи успостављају смисао својих живота. Уметност у јавном простору може да постане глас култура са маргине, као гласило мањина, као опозициона странка. Графити су настали као уметност потребе, подразумевајући јефтин материјал и доступан простор, као израз оних којима су били ускраћени други, конвенционалнији, видови изражавања.

Тим Кресвел (Tim Cresswell), у свом есеју *Дискурс ноћи – производња/потрошња значења на улици*, говори о простору улице у ком се одвија велики број различитих врста писања, уписивања. То је простор у ком наилазимо на огромну количину речи и слика, било да су то рекламе, инструкције, политичке поруке, часописи, забрањени плакати, монументални мурали и натписи, графити. Већина тих натписа на улици преузима форму директива и команди – „купи ово, пређи улицу сада, отворено, затворено” и нуди једносмерни ток информација и дезинформација, што је, по њему, анти-теза јавном простору у којем се одвија дискусија и склапају спорузуми.

¹⁰ О графитима код нас видети: Радошевић, Љ. (2006) *Историјско-теоријска расправа о појави и развоју графита у Београду од 1996. до 2005.* (дипломски рад), Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Графите, као и билборд бандитизам, Кресвел сврстава у *дискурс ноћи*, који се одвија „када људи читају (конзумирају) окружење и затим остављају трагове своје потрошње. Дискурс ноћи је производња и потрошња простора улице”.¹¹ По њему, јавна, ангажована уметност покушава да корумпира свакодневне градске просторе приписујући им скривене гласове политичког дискурса. Она је анонимна, ту је да је сви виде, егзистира на отвореном, на улици, на местима свакодневице.

Термин *дискурс ноћи* Кресвел преузима из есеја Кери Џејкобс (Karrigie Jacobs), коју у свом раду и цитира:

*Док дневни дискурс из године у годину постаје све „тањи” и баналнији, док политичари исказују све мање аутентичних осећања и мишљења, а радикалне политичке изјаве ишчезавају из мејнстрим медија, улични постери постају засебан медиј у коме контроверзна мишљења могу за себе да пронађу општу публику. Можда је „дискурс ноћи” последњи облик политичке дебате.*¹²

Кресвел говори о графитима као изразу искуства и идеја људи који живе на улицама, али их не поседују, као што не поседују ни куће или радна места. Графити креирају солидарност између ових људи. Њихова значења су пре свега повезана са њиховом привременом локацијом, а настају и стварањем тензије између оригинала (постојеће слике, натписа, објекта) и интервенције графитера. Графити постављају питања, наводе на размишљање и подстичу дијалог, који се огледа у додатним интервенцијама на графиту. Ефекат неочекиваног, о ком говори Кресвел, јесте да изазива људе да погледају поново у просторе које је графит привремено наружио. Зато бисмо графитима могли приписати карактеристике које Пјер Лајак (Pierre Lajac) даје *уметностима улице*, које, за разлику од *уметности на улици*, које претпостављају постојање публике која прати радњу на одређеном месту, „изокрећу уобичајену физиономију града уз помоћ неуобичајеног понашања или неочекиваних поступака пред људима који бивају истог тренутка одвраћени од свог пута”.¹³

Исписујући графите у јавном простору, графитери улазе у дијалог са људима које не познају, али који живе у истом

11 Kresvel, T. Diskurs noći - proizvodnja/potrošnja značenja na ulici, u: *Prizori ulice: Planiranje, identitet i kontrola u javnom prostoru*, urednik Fajf, N. (2002), Beograd: Clio, str. 369-384.

12 Исто, стр. 370

13 Lajac, P. Šalon na ulici, u: *Urbani spektakl*, uredila Dragičević-Šešić, M. i Šentevska, I. (2000), Beograd: Clio, str. 73-98.

граду као и они, чије мишљење, попут њиховог, нема могућност да допре до великог броја људи. Служећи се различитим техникама и нивоима значења у стварању графита, графитери успостављају комуникацију са локалном заједницом, играјући улогу њених гласноговорника. Графити су остваривали своју друштвену функцију тиме што су утицали на колективно понашање људи, били намењени широкој публици заузимајући видљиво место у њиховом животном простору и изражавали аспекте колективног искуства, а не индивидуална и лична осећања својих аутора. Као средство комуникације, на тај начин, графити потврђују суштину комуникације као прелаза од индивидуалног ка колективном и остваривања *заједништва*.¹⁴

Циљ комуникације: Графити као демократски начин изражавања

У својој књизи *Уметност и демократија*, Жоел Заск (Joëlle Zask) покушава да покаже како су уметнички, естетски и демократски критеријуми слични. Демократија за њу нема чисто политичку конотацију, већ подразумева скуп институција чија је улога да штите, подстичу или обнављају развој индивидуалности сваког појединца, подједнако уметника као и сваког другог грађанина.

Уметност по њој треба да има за циљ индивидуацију појединца. Она није политичка на начин на који су је замислили фашисти или нацисти, јер сврха уметничког дела не треба да буде преношење политичких слогана. Чак и авангарде 20. века, без обзира на њихов уметнички домет, по њој су подржавале друштвени и политички ангажман само преко прокламовања радикалне аутономије њихове уметничке праксе. „Оне нису ставиле уметност у друштво и политику, већ су ставиле друштво и политику у уметност, за коју важи да је виша манифестација Истине и апсолутне Реалности.”¹⁵ По њој, уметничка дела су:

[...]друштвено и политички ангажована тако што смештају посматрача, укључујући и свог конструктора, у ситуацију која омогућава опажање онога за шта друштвена стварност, чинећи његову животну средину, представља велику препреку за његову индивидуацију – дакле његову хуманизацију. Другим речима, дела могу да нас наведу да учествујемо у откривању друштвених услова из угла у коме се ови показују као опредељења, било да то, уосталом, чине предлажући иступе, прибегавајући

14 Видети: Jančićević, J. нав. дело, стр. 19.

15 Zask, Ž. (2004) *Umetnost i demokratija*, Beograd: Clio, str. 208

*провокацији, преврату или исмевању, славећи подсветове или надсветове, или пак указујући на оно неправедно или искварено у друштвеној машинерији.*¹⁶

Циљ графита је управо то. Они изврћу нашу перцепцију стварности и указују на нову могућност размишљања о стварима, које нам се путем регуларних канала комуникације свакодневно представљају као једини исправни. Медији су зато битан фактор за формирање неке поткултуре, која се меша у процес који води од реалних догађаја до њиховог пласирања кроз медије. Припадници поткултуре стављају у први план оне садржаје који су потиснути из медија, свест о неправди, о подређеном положају, о разлици, чинећи то на друштвено неприхватљив начин, кроз кршење свих могућих норми – одевање, понашање, закон. За многе графитере, графити представљају одбијање масовне културе и трагање за смисленијим начином живота. Графити као алтернативан начин уметничког изражавања, били су и најприкладније средство за слање оваквих порука и успостављање комуникације са истомишљеницима. Графите зато можемо посматрати и као савест друштва које је почело да заборавља важне аспекте живота.

Заск у својој књизи описује процес индивидуације кроз уметност следећим речима:

*[У]право радећи на мењању мене самог под утицајем деловања на услове мог постојања, ја указујем (предлажем) другоме пут деловања на услове који подједнако погађају и њега, а који су нам заједнички. Напредујући у мом уметничком раду, показујем пример начина на који деловање на ове услове производи нову средину, затим како та нова средина може да направи места за нова искуства, како коначно мој целокупни пут омогућава да се да дубљи смисао мојим активностима и тиме мојој индивидуацији.*¹⁷

Рецепција поруке

Жоел Заск говори о уметности као о односу, који је и њен основни смисао. То може бити однос између природе и представљања, идеје и материје, институција и људи, људи и њихових културних представа, симболичних размена.

Јавно значење уметности не лежи у потпуно јасном садржају (одређена тема, порука и намера) или у слободном процвату личности које би стваралаштво дозволило (спасење путем уметности); она лежи у самој

16 Исто, стр. 218.

17 Исто, стр. 229-230.

*уметничкој пракси која је нераздвојиво стварање и пријем, изражавање и представљање, континуитет и иновација. Уметници, њихов сензибилитет, пријемчивост, напори које чине да би се суочили са стварношћу, препознали мане или утопије датог, представили их симболично и саопштили, управо су грађа за њихово уметничко стварање. Њихов ангажман је ризик који лично преузимају.*¹⁸

У контексту графита, а полазећи од тврдњи Заск, чини се значајним управо однос стварања и пријема, који нам још ближе може објаснити овај феномен.

Говорећи о великом броју дефиниција комуникације, Јасна Јанићијевић скреће пажњу на четири групе под које се ове дефиниције могу подвести. Поред оних које акценат стављају на појмове *заједништва* и *интеракције*, ту су и теорије које комуникацију посматрају као *наговарање*, као и онај тип теорија које, још шире, под овим појмом подразумевају било који тип *утицаја* или *одговора*.¹⁹

Графити окупирају јавни простор непосредно поред рекламних порука, чији је циљ да нас убеди да купимо неки производ, односно да прихватимо стил живота који пропагирају. Слично, графити нуде сопствени поглед на свет, најчешће супротан оном који нуде рекламе, због чега билборди постају графитерима једна од најчешћих испирација за интервенције на порукама које ови шаљу. Овај билборд бандитизам, по мишљењу Тима Кресвела, упушта се у субверзивни дијалог, исказујући нова мишљења или указујући на оно што постојеће рекламе већ говоре. „Знаци и поруке више се не могу узимати здраво за готово, а посматрач, видевши графите, мора да заузме промишљен (пре него несвестан) став.”²⁰

По речима Јасне Јанићијевић, улога реципијента поруке не мора да буде пасивна, већ он може бити и иницијатор поруке, тако што ће одлучити којем извору ће се приклонити, а којем не. Избором извора поруке којем ће се прикључити, реципијент, она даље тврди, „доказује да одговара и делује на своју околину кад прима поруке, једнако као и сам комуникатор који састављајући поруку одговара на околину која у себи садржи и примаоце те поруке.”²¹ За разлику од медија попут телевизије или радија, графити нуде могућност да се реакција реципијента, односно дијалог између

18 Исто, стр. 230-231.

19 Јанићијевић, Ј. нав. дело, стр. 18.

20 Kresvel, Т. нав. дело, стр. 380.

21 Јанићијевић, Ј. нав. дело, стр. 13.

пошиљаоца и примаоца поруке, остварује кроз исти медиј којим је порука и послата.

Иако је тешко утврдити ефекат који графити имају на своје реципијенте, јер се за разлику од ефекта рекламне поруке не може мерити порастом потражње за рекламираним производом, о њиховом могућем утицају на свест људи говори чињеница да су извршили значајан утицај на индустрију забаве. Свет адвертајзинга постепено је преузео естетику графита, коју је видео као начин допирања до младих као циљне групе својих производа. Графитери су ангажовани као графички дизајнери познатих компанија, које се и данас често окрећу овој естетици. Велике компаније као што су *Sony*, *IBM* или *Nike*, су своје рекламе урадили у виду графита на фасадама зграда како би се приближили млађој популацији, док је реклама фирме *Fila*, урађена истим стилем, прекривала градске аутобусе. За разлику од исцртавања возова или фасада од стране графитера, сврха натписа иза којих стоје ове компаније у капиталистичком друштву очигледно представља сасвим валидно оправдање да овај чин не буде сматран вандализмом.

И мада су на самом почетку у Америци графити схваћени као озбиљан знак губљења контроле над подређеним категоријама друштва, о чему сведочи и масовна медијска кампања вођена под слоганом *Make Your Mark In Society, Not On It (Оставите траг у друштву, не на друштву)*²², овај став ипак није остао и конзистентна политика америчког друштва. Током Заливског рата 1990–1991, у нападу америчке војске на ирачки конвој, погинуло је преко хиљаду ирачких војника и цивила. Новински извештаји о овом догађају помињали су графите које су амерички војници остављали на уништеним превозним средствима непријатеља. Председник Џорџ Буш (George H. W. Bush) је у једном од својих јавних наступа цитирао ове графите као доказ храброг и независног духа америчке омладине која служи интересима своје земље.²³ Дистинкција између ових „добрих графита” и „лоших графита” против којих се Америка бори, сугерише да је суштина проблема везаног за феномен графита у ствари слобода говора коју пропагирају.

Једну од најпознатијих уличних галерија графита представља Берлински зид. Експресивни, ведри цртежи на западној

22 Bennetts, L. Celebrities Join Mayor in New Battle Against Graffiti Writers, April 30th 1982., October 2018., <https://www.nytimes.com/1982/04/30/nyregion/celebrities-join-mayor-in-new-battle-against-graffiti-writers.html>

23 Cavan, S. (1995). The Great Graffiti Wars of the Late 20th Century. 1995., October 2018., <https://www.graffiti.org/faq/greatgraffitiwars.html>

страни контрастирали су сивој површини зида Источног Берлина, све до његовог пада, симболично указујући на разлику између два супротстављена друштва. Тек након уједињења Источне и Западне Немачке, настали су цртежи на источној страни остатка срушеног зида, данас названог *East side gallery* (*Галерија источне стране*). Графити Берлинског зида представљају експлоатацију онога што се сматрало уличним вандализмом, због јасне политичке пропаганде. Данас, као највећа туристичка атракција Берлина и Немачке уопште, величају демократију западног система, док он још увек кажњава оне који помоћу графита изражавају своје мишљење.

С обзиром на то да се стил графита развијао на рачун угрожавања државне имовине, не чуди да су графити скоро у свакој земљи сматрани илегалним. Ипак, до које мере ће бити толерисане њихове поруке протеста владајућем вредносном систему, зависиће увек од количине слободе говора која ће у том друштву бити оцењена као довољна.

Читање графита – код

У покушају да ставе под контролу настајање нових графита, а под притиском јавности која је у све већем броју одобравала овај вид уметничког изражавања, власти у многим земљама нашле су решење намењујући одређене зидне површине за цртање графита. Међутим, одређивањем места на ком ће се графити наћи доводи се у питање њихова сврха, која се тиме своди претежно на њихову декоративну функцију. Такође, дозвољавање графита на одређеним површинама, истовремено, одузимало је графитерима осећај да раде нешто противзаконито, који је пружао додатно узбуђење њиховој активности, али и употпуњавао смисао поруке коју су графитима желели да пошаљу.

Ниједан вид комуникације не можемо посматрати као изолован систем, не узимајући у обзир контекст у ком се јавља. За разумевање графита пресудан је пре свега канал преноса поруке, који истовремено нуди и контекст за њихово тумачење. Као добар пример може нам послужити рад енглеског аутора Бенксија (Banksy), који је направио девет графита на палестинској страни зида који дели Израел од Палестине, покушавајући да дочара свој став да зид претвара Палестину у највећи отворени затвор на свету. Толерисање графита само на унапред одређеним површинама ускраћује могућност оваквог настанка значења у интеракцији графита и места на ком је урађен, без које графити попут ових девет Бенксијевих не би имали никаквог смисла.

У својој књизи *Kod*, Умберто Еко (Umberto Eco) даје дефиницију кода по којој он подразумева „конвенцију која утврђује видове узајамног повезивања присутних елемената једног или више система које разумемо као план израза и одсутних елемената неког другог система (или више система накнадно доведених у везу с првим) који разумемо као план садржине.”²⁴

Када графит нуди коментар на објекат на ком је настао, за шта је као пример наведена Бенксијева серија графита на израелском зиду, није тешко протумачити његову поруку, јер нам је код већ дат. У осталим случајевима, суочавамо се са оним што Еко назива *естетским порукама*, које карактерише отвореност и вишесмисленост, па за Ека они представљају празну форму у коју реципијент уноси значење. За разлику од традиционалне уметности, која се одређује као уметност затворене структуре, модерну уметност (у коју свакако спадају и графити) карактерише отворена структура. У *Отвореном делу* Еко тврди: „Отвореност и динамизам једног дела састоји се, напротив, да оно постане расположиво за разне интеграције, конкретне стваралачке допуне.”²⁵ Зато по њему и код, „чак и кад је правило, није правило које ’затвара’, може да буде правило-матрица које ’отвара’, које омогућава стварање бесконачних појава, дакле он је почетак ’игре’, једног неконтролисаног вртлога.”²⁶

Схватање отворености уметничког дела пружа и нови поглед на улогу реципијента у процесу тумачења дела, јер аутор пружа уживаоцу дело на довршење. Крис Маркер у свом филму *Chats perchés*, додељујући себи управо ту улогу, може нам послужити као пример за ову тврдњу. Приказ Мачке, чије појављивање Маркер прати, у филму је схваћен као метафора која се односи на политичка дешавања у Паризу. По речима Ека, „када се једном протумачи, метафора припрема другачије гледање на свет, али да би се она протумачила треба се запитати не *зашто*, него *како* нам она приказује свет на нови начин”.²⁷ Он сматра да је један исказ метафоричан зато што је интенција његовог аутора да он буде такав. Разумемо ли једну метафору, онда разумемо и зашто ју је њен аутор одабрао, а то долази као последица тумачења. Метафорично тумачење настаје у интеракцији

24 Еко, У. (2004) *Kod*, Beograd: Narodna knjiga, str. 86

25 Цитирано у: Петровић, С. Теоријско-методолошке претпоставке пројекта: проблеми рецепције уметности, у: *Рецепција уметности: истраживање типова укуса београдских студената*, уредио Петровић, С. (1996), Београд: Филолошки факултет, стр: 7-37.

26 Еко, У. нав. дело, стр. 15.

27 Еко, У. (2001) *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia, str. 150.

тумача и метафоричног текста, а исход тог тумачења, тврди Еко, допуштају како природа текста, тако и општи оквири енциклопедијских знања у извесној култури.

Критеријум оправданости схватања неког исказа као метафоричног може пружити само општи контекст у коме се исказ појављује. С обзиром да је Мачка урађена у форми графита, што одмах асоцира на израз бунта и реакцију на постојећи систем вредности, не чуди да је редитељ одлучио да њену појаву у тренутку великих друштвених промена схвати метафорично.

Еко у својој књизи говори о вези метафоре и научног открића и, уопштено посматрано, између метафоре и сазнања, као најупадљивије црте модерне метафорологије. И док научно објашњење неке појаве тежи извођење универзалног закона, али и накнадној провери помоћу експеримента, метафорично тумачење, мада не може имати за последицу универзални закон, како тврди Еко,

*[...] мора да претендује на то да, ако је тумачење задовољавајуће, оно мора да оправда не само метафорични исказ, него и читав контекст у коме се овај појављује (може се узети да је неки исказ метафоричан ако остатак контекста оправда то тумачење). Другим речима, метафорично тумачење тражи законе који важе за дискурзивне контексте, док научно откриће тражи законе за светове.*²⁸

Слично, Маркеров филм можемо схватити као врсту експеримента током ког редитељ проверава тачност свог схватања значења одређеног графита. Он прати његово појављивање паралелно са све бројнијим протестима који захватају Париз, а који за повод имају не само локалну политичку ситуацију, већ и догађаје ван граница Француске, попут 11. септембра или рата у Ираку. За Маркера је најупечатљивији широки осмех који чини да ова мачка изгледа као да се са висине смеши на оно што се на улицама дешава. Потврду своје идеје о њиховој узајамној вези Маркер налази када се слика Мачке коју је до тада у форми графита примећивао на улицама Париза, нађе на транспарентима француских демонстраната, па чак и постане део политичких слогана.²⁹ Мачка која је сада имала и крила и маслинову гранчицу у устима, симболизовала је мир за који су се залагали противници рата у Ираку.

28 Исто, стр. 155-156.

29 Један од слогана био је и *Make cats, not war*, парафраза познатог антиратног слогана *Make love, not war* (*Будите љубав, а не рат*), који је шездесетих година обележио америчке протесте због Вијетнамског рата.

Маркер у филму поставља питање и порекла овог лика, па мада констатује да је присутан у *Алиси у земљи чуда* и анимираним филмовима јапанског аниматора Мијазакија (Hayao Miyazaki), он не изводи закључак о његовим карактеристикама. Ипак, његово тумачење овог графита током филма, ствара код гледаоца пре свега осећај његове свеприсутности, односно свеприсутности логике и разума које нас стварност често наведе да заборавимо.

Закључак

Умберто Еко прави разлику између контекста и околности. По њему, „контекст је средина у којој се дати израз појављује заједно с другим изразима који припадају истом систему знакова. Околност је спољашња ситуација у којој неки израз, заједно са својим контекстом може да се појави”.³⁰ Ратови, друштвене кризе, демонстрације, попут оних у Маркеровом филму, представљају околности у којима је могуће затећи графите. Значење израза бунта које им се приписује, оно је што њихову појаву у таквим околностима чини сасвим очекиваном.

Смисао који графити имају за своје ауторе најбоље је сумиран у последњем поглављу Бенксијеве књиге, у којој овај тренутно најцењенији аутор графита у свету размишља о овој форми изражавања служећи се примерима сопствених радова. У поменутом поглављу, Бенкси даје извод из дневника пуковника Мервина Вилета Гонина (Mervin Willett Gonnin), који је био међу првим британским војницима који су ушли у немачки концентрациони логор Берген-Белсен. Поред хорора који је затекао у логору, Гонин у дневник бележи и своје изненађење сазнањем да је са пакетима помоћи британског Црвеног крста стигла и велика количина ружева за усне. Гонин описује жене у логору које су и даље шетале без одеће, или лежале у креветима без спаваћице и постељине, али са црвеним кармином на уснама. По њему, то је био знак да је неко ипак марио за то како се ови људи осећају, а кармин је, по његовим речима, био оно што им је полако враћало назад њихову људскост.³¹

Инспирисан овом причом, Бенкси је урадио црно-бели графит логораша, на ком су једини детаљи у боји њихове јарко црвене усне. Као што пуковник Гонин тумачи улогу коју је кармин имао у животима логораша, тако и Бенкси прави поређење дајући спрејевима фарбе којима се цртају графити сличну улогу у животима њихових аутора.

30 Еко, У. (2001) *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia, str. 265.

31 Banksy (2006) *Wall and Piece*, London: Random House UK, p. 202.

ЛИТЕРАТУРА:

- Banksy (2006) *Wall and Piece*, London: Random House UK.
- Bennetts, L. Celebrities Join Mayor in New Battle Against Graffiti Writers, April 30th 1982., October 2018., <https://www.nytimes.com/1982/04/30/nyregion/celebrities-join-mayor-in-new-battle-against-graffiti-writers.html>
- Cavan, S. (1995) *The Great Graffiti Wars of the Late 20th Century*. 1995., October 2018., <https://www.graffiti.org/faq/greatgraffitiwars.html>
- Cooper, M. and Chalfant, H. (1996) *Subway Art*, New York: Henry Holt & Company.
- Еко, У. (2001) *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.
- Еко, У. (2004) *Kod*, Beograd: Narodna knjiga.
- Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Clio.
- Janičijević, J. (2000) *Komunikacija i kultura: sa uvodom u semiotička istraživanja*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kresvel, T. Diskurs noći – proizvodnja/potrošnja značenja na ulici, u: *Prizori ulice: Planiranje, identitet i kontrola u javnom prostoru*, urednik Fajf, N. (2002), Beograd: Clio, str. 369-384.
- Lajak, P. Šalon na ulici, u: *Urbani spektakl*, uredila Dragičević-Šešić, M. i Šentevska, I. (2000), Beograd: Clio, str. 73-98.
- Marker, C. (Director) (2004) *Chats perches* (International title: *The Case of the Grinning Cat*) [Motion Picture], France: LesFilms du Jeudi, Arte France.
- Петровић, С. Теоријско-методолошке претпоставке пројекта: проблеми рецепције уметности, у: *Рецепција уметности: истраживање типова укуса београдских студената*, уредио Петровић, С. (1996), Београд: Филолошки факултет, стр. 7-37.
- Радосевић, Љ. (2006) *Историјско-теоријска расправа о појави и развоју графита у Београду од 1996. до 2005.* (дипломски рад), Филозофски факултет. Универзитет у Београду.
- Silver, T. (Director) (1983) *Style Wars* [Motion Picture], USA: Public Art Films
- Zask, Ž. (2004) *Umetnost i demokratija*, Beograd: Clio.

Vesna Dinić Miljković
University *Sinergija*, Faculty of Drama and Film Arts,
Bijeljina, Republika Srpska

GRAFFITI – THE ART OF RESISTANCE

Abstract

There is no consensus when it comes to graffiti. The fact that we balance between considering them art and considering their invasion of our public space vandalism, tells mainly about our fear of inability to control the messages they send. But whether consisting of an artist's name or a high quality drawing, graffiti messages carry a common meaning. Following the trail of Monsieur Chat, a graffiti cat smiling from Paris rooftops at the protestants during the social upheaval of 2001, the French director Chris Marker reflected on these post 9/11 events, reminding us that, just like in 1968, poetry gets born in the streets. Graffiti initially emerged out of necessity, as a language of those deprived of other, more conventional means of expression. They serve a social function by expressing the society's shared values, instead of individual beliefs of their creators. By invading our public space they alter our perception of reality, provoke critical thinking and awake our social conscience. Regarding graffiti as a mean of communication, this paper reflects on this phenomenon by analysing different segments of communication process.

Key words: *graffiti, communication, street art, art and democracy, interpretation*



Снежана Јовчић Олја, *Пањ*, 92 x 70 цм, 2016.

Висока школа модерног бизниса, Београд

DOI 10.5937/kultura1963193B

УДК 792.075

658.8:792

стручни рад

МЕНАЏМЕНТ ДОГАЂАЈА У ПОЗОРИШНОЈ УМЕТНОСТИ

Сажетак: *Културни догађаји су веома значајни за једну заједницу и њен културни али и економски развој. Позоришне представе као културни догађај се изучавају као посебан друштвени феномен. У раду ћемо посматрати позоришну уметност и њен развој од верских ритуала и поетске драме па до Бродвеја. Организација догађаја као што је позоришна представа је веома сложен процес који захтева од организатора да поседују одређене вештине и знања. Поред смишљања идеје за тему културног догађаја неопходно је размотрити распон погодних места и увек имати на уму буџетска и друга ограничења. Менаџмент догађаја у данашње време постао је познат као посебно поље изучавања у великом броју образовних институција.*

Кључне речи: *позориште, културни догађај, организација догађаја*

Увод

Позориште представља један од најингениознијих човекових компромиса са самим собом. У њему он изводи и забавља друге, прави се важан и забавља себе, а опет – оно је један од најмоћнијих инструмената за истраживање и покушај да схвати самога себе, свет у коме живи, и своје место у том свету.¹

Културни догађаји као што је позоришна представа представљају веома снажну улогу у друштву. Израз јавно окупљање означава догађај са одређеном намером. Величина и врста културног догађаја одређује ниво неопходних вештина професионалних менаџера догађаја. Професионални менаџер

¹ Харвуд, Р. (1998) *Историја позоришта: Цео свет је позорница*, Клио, Београд, стр. 15.

културног догађаја представља особу која је одговорна за организовање, управљање, проналажење спонзора, логистике и односе с јавношћу. Позоришну представу као културни догађај можемо посматрати и као забаву, али она је много више од тога. Позориште има веома значајну улогу у друштву, а то је пре свега васпитно образовна улога.

Забава као глобални феномен бележи све већи раст и остварује огромне приходе. „Догађаји чине једну од најузбудљивијих и најбрже растућих облика феномена који су засновани на доколици, бизнису и туризму.”²

Посебна привлачност културних догађаја произилази делимично из ограниченог трајања и природе јединствености. Појам „фестивал” који се користи стотинама година, може обухватити безброј догађаја. Фестивал је представљао време светковине, релаксације и опоравка, кога је често пратио период тешког физичког рада у току сетве или жетве. У суштини, основна функција ових фестивала била је прослава заједнице или културе. Догађаји побуђују интересовање заједнице и привлаче велики број учесника, а стварају и велики приход од туризма.

Менаџери у култури требало би да раде на приказивању и популарисању културних вредности и уметничких остварења и подстицању контакта људи са уметношћу. И поред изазова са којима се суочавају, од финансијских средстава до придобијања публике, свесни су утицаја који могу имати на своју заједницу и свет. Организовање културних догађаја један је од начина да се промовишу културне вредности одређене заједнице и побољша економска ситуација одређеног града или земље.

Развој позоришта као културног догађаја – култура и забава

У основи, позориште говори о животу. По речима редитеља Питера Брука, „позориште и живот су једно те исто и нису једно те исто. Састављени су од истих састојака, па ипак позориште не би постојало да се није догодило нешто друго”. Зато што је позориште као живот и зато што се бави животом, оно се никада не може свести на неку једноставну формулу.³

2 Љубојевић, Ч. и Андрејевић, А. (2002) *Менаџмент догађаја*, Факултет за услужни бизнис, Нови Сад, стр. 5.

3 Харвуд, Р. (1998) *Историја позоришта: Цео свет је позорница*, Клио, Београд, стр. 16.

Позориште може да представља забаву, али је обично много више од тога. Оно не обухвата само уметност, већ и историју, социологију, психологију, политику и друге области. Поседује невероватну снагу да отелотвори проблеме који су фундаментални за постојање, али који често пркосе решењу, јер гледано историјски, оно је више емоција него рационалност. Када се глумци и публика споје и предају колективном доживљају, настаје позоришна мистерија.

Позориште варира од верских ритуала и поетске драме па до Бродвеја. Оно укључује релативно модерне облике, као што су опера и балет и обухвата мноштво разних вештина, али кључни елемент позоришта је интеракција извођача и посматрача. Оно лежи у основи људског друштва, оно је заједничко готово свим културама. Порекло позоришта лежи у давној прошлости тако да нико са сигурношћу не може да каже када је оно настало.

Позориште је рођено из игре, ритуала, магијских обреда. Како се ништа са сигурношћу не зна о пореклу позоришта, та тема је произвела читав низ теорија. Једна прихватљива теорија указује на усађен аспект људске природе, жељу да се људи играју. Најнепосреднија и најпоучнија претпоставка о пореклу театра могла би бити она која држи да је настало из игре: дечаки се играју војника, девојчице са својим луткама глуме улогу маме. Али, историчари су сложни у томе да корене позоришта треба тражити у ономе што је најстаријим народима било од великог значаја: у обреду, религиозном или грађанском, свечаном или ратном.

Тако Роберт Пињар пружа подршку овој тези сматрајући да се најстарија драмска сцена може открити у цртежима на стенама из палеонтолошког доба, које представљају играче огрнуте животињским кожама.⁴

Ове слике подсећају на порекло глуме. Временом глумци ће почети да користе физичка помагала како би изгубили своју личност и како би учврстили веру у оно што се догађа. Користе коже, боје, јеленске рокове и оно што је најважније за позоришну тему, маске. Стављање маски је константан симбол у почетним позоришним формама. Ловци који су постали животиња коју лове и који носе маске помажу својој машти и машти заједнице.

Први примери менаџмента неког извођења представе били су јавна окупљања због церемонијалних верских обреда у

⁴ Венстен, А. и Вајнштајн, А. (1983) *Позоришна режија – њена естетска улога*, Универзитет уметности, Београд, стр. 34.

раним друштвима. „Менаџер” је свештеник, и то је utkано у друштво.⁵

Из овог примера можемо закључити да је за организацију културних догађаја битно да постоји менаџер, организатор културних догађаја. Такође, поред смишљања идеје за тему догађаја неопходно је размотрити распон погодних места и увек имати на уму буџетска и друга ограничења. Менаџмент догађаја у данашње време постао је познат као посебно поље изучавања у великом броју образовних институција.⁶

Менаџери који организују културни догађај као што је позоришна представа морају да имају основна знања и информације, да поседују специфичне вештине и атрибуте, да поседују креативност и комуникационе вештине.

У V веку пре нове ере позоришна уметност, као заједништво гледалаца и извођача представе, води порекло из древне Грчке. Историјски гледано, грчка драма се појавила као потпуно развијена и дивна. Појава драмских писаца је значајна за ту промену, а за то су заслужна три драмска писца: Есхил, Софокле, Еурипид. Улазак бога Диониса у позориште је од пресудног значаја за његов развој. Корене драме налазимо у разузданим забавама посвећеним Дионису. Његова природа и махнити обреди његових следбеника и потенцијална претња коју је он представљао у уређеном друштву, леже у основи снаге драме од њеног почетка па до данас. Драма чији је он био покровитељ била је у стању да изненади, узнемири и запрепасти публику.

Позориште је постало медиј у коме су напетости живота биле представљене без ограда – човек против богова, против судбине, против прошлости, и наравно против самога себе. То је био облик који је настао из практичне потребе: уметност драме морала је да испуни и прошири функцију коју је обред имао у прошлости, изводећи процес уз чију помоћ је човек, тај трагични јунак, био увучен у схему ствари да преиспита сопствену улогу.⁷

Грци су волели да се такмиче, а њихови драмски писци су се такмичили током славља, културног догађаја, које је трајало три дана и представљало фестивал који се звао *Град Дионисија*. Отварању *Град Дионисија* присуствовали су верски и грађански великодостојници, свештеници Диониса и архонт

5 Бернс, В. (2009) *Менаџмент и уметност*, Клио, Београд, стр. 42.

6 Љубојевић, Ч. и Андрејевић, А. (2002) *Менаџмент догађаја*, Факултет за услужни бизнис, Нови Сад, стр. 6.

7 Харвуд, Р. (1998) *Историја позоришта, Цео свет је позорница*, Клио, Београд, стр. 53.

главни судија Атине. Његове дужности су укључивале организовање компликованог система оцењивања драма и именовање неког богатог грађанина да финансира представе. Човек који је финансирао представе – *цхорегус*, могао је да буде награђен и за најбољу представу. Те године *цхорегус* није морао да плаћа порез.⁸ Видимо да је и у то време држава имала пресудну улогу у домену културе и уметности и да је укључивала богате људе да улажу у позориште и на тај начин их ослобађала од пореза. Први државни систем који спонзорише културне догађаје успоставља се у Грчкој, око 534 године пре нове ере. Ови догађаји су захтевали менаџерске вештине у планирању, организовању и контроли, као и данас.⁹

Спонзорство представља елеменат комуникационог микса и све популарније средство путем кога особе или корпорације пружају финансијску подршку да се културни догађај одржи. Путем спонзорства ће се створити корист у смислу побољшања имиџа.

Још у старој Грчкој богате аристократе су подржавале спорт и уметничке фестивале. У старом Риму, гладијаторе су подржавали чланови римске аристократије. Прва модерна комерцијална употреба спонзорства, догодила се 1861. године у Аустралији. Такав облик спонзорства догађаја као што су Олимпијске игре је био од стране Кока Коле.¹⁰

Организатори догађаја морају постати професионалци у управљању спонзорским партнерствима. И да добро схвате шта представља спонзорство.

Глумце који су били професионалци плаћала је држава. На крају фестивала глумци су били награђивани, а онима који су се лоше понашали дељене су казне.

Грчка позоришта су грађена на отвореном, на падинама неког брда, како би се искористио бољи нагиб ради бољег погледа на сцену. Публика је седела на дрвеним клупама поређаних у полукруг. Есхил је увео на сцену другог глумца, који ће са првим приказивати више ликова. На тај начин је ораторијум претворио у драму. Простор испред Дионисијевог храма био је кружан, у центру је био жртвеник – тимела, око којег су играли глумци који су били мушкарци. Около је распоређен хор, док су се гледаоци налазили око тог простора. Касније се подижу камени или мермерни објекти. Ови

⁸ Исто, стр. 58.

⁹ Бернс, В. (2009) *Менаџмент и уметност*, Клио, Београд, стр. 43.

¹⁰ Љубојевић, Ч. и Андрејевић, А. (2002) *Менаџмент догађаја*, Факултет за услужни бизнис, Нови Сад, стр. 105.

објекти представљају место где су се одржавали културни догађаји. Организатор догађаја мора пажљиво размотрити све последице одабира простора где ће се културни догађај догодити. Приликом избора места треба узети у обзир велики број фактора. Међутим, увек се треба руководити да је неопходно пронаћи простор који највише одговара културном догађају који се организује и публици која долази на позоришну представу.

По речима песника Хорација Грчком је завладао Рим. Римљани су, за разлику од већине освајача, уважавали врлине оних које су освојили. Оно што су узели од Грка постао је модел њихове уметности и књижевности. Позориште у Сиракузи, освећено око 460. године пре нове ере било је познато као најстарије на Сицилији. Југ је био тај који је обликовању комедије донео сопствену драмску форму. Римљани су признали да је грчка цивилизација била надмоћнија од њихове, и буквално сва римска уметност је била надахнута Грчком, мада је она временом добила другачији карактер: римску уметност су чак изводили Грци.¹¹

Преузевши позориште од Грка, градили су нешто измењене театре у којима је сцена архитектонски повезана са гледалиштем и подиже се на подијум. Позоришта су била неопходна за царско римско друштво али не и за драму. Сатиричар Јувенал је рекао како само две ствари интересују масе – хлеб и циркус. Рим је у то време био веома богат, становништво је било многобројно и веома необразовано. Масу је требало забавити, то је значило да треба организовати што више догађаја. Позоришта као културни догађаји су била испуњена спектаклима, који су били китњастии, раскошни и пуни бруталности. Учесници у спектаклима, глумци који су глумили у комедијама, представама без речи, пантомимама обезбеђивали су забаву широм Римске империје.¹²

Римљани су организовали уметничке догађаје које је финансирала држава. Менаџери који су били задужени за надгледање и руковођење забавом морали су да имају доста менаџерских способности за продукцију и управљање овим догађајима

Када се распало Западно римско царство трагови званичног организованог позоришта су нестали. Већина историчара се слаже да, иако никаквог формалног позоришта није било, један број његових елемената је наставио да живи.

11 Грант, Н. (2006) *Историја позоришта*, Завод за уџбенике, Београд, стр. 20.

12 Харвуд, Р. (1998) *Историја позоришта, Цео свет је позорница*, Клио, Београд, стр. 91.

Нарастајућа снага ране хришћанске цркве била је коришћена да се уништи драмска уметност. Римско позориште је било развратно и представљало је глас паганства и као такво оно је било непријатељ новог моралног поретка.

У првим вековима после Христовог Васкрсења Црква је морала да нађе начин да апсорбује религиозне импулсе пре хришћанске прошлости и да истовремено угуши старе религије. Тако се почело са изградњом цркава на местима где су се налазили пагански храмови. Користила су се паганска места као места на којима су се одигравали културни догађаји. Хришћанска црква је у своје обреде укључивала представу, као што је маскарада и карневал и усвојила драмска средства како би успешније пренела поруку народу. Ускрснуће представљало је пример драматизације посете Марије Исусовом гробу после распећа. Све ликове играли су свештеници. Највећи утицај на позориште у том времену имала је Црква. Постоје подаци о различитим представама које су стварале профит. Према Брокету и Хилдију, постоји пример да је у Ремсу 1490. године 5.616 особа платило улаз за представе које је спонзорисала општина.¹³

Финансијско питање је веома битно приликом организовања догађаја. Нека догађања имају више циљева, али остваривање профита је један од њих. На пример, уличне параде или музички фестивали за јавност су бесплатни, док трошкове носе државна тела и/или спонзори. Фирме или појединци често за таква догађања обезбеђују добра и услуге па је тешко одредити стварни трошак догађања. Међутим, веома је важно да сви остали трошкови буду одобрени и документовани. Кад је циљ догађаја прикупљање средстава у добротворне сврхе, мора се одредити циљна свота, па је опет врло битно да се и трошкови и прикупљена средства правилно расподеле.¹⁴

Временом су се појавила кола са ниским подом на којима су били учесници који су изводили пантомиме представљајући Адама и Еву, Нојеву барку итд. Изводили су кратке дијалоге који су се звали „теловска драма”, која је била популарна у Енглеској. Сличне светковине одвијале су се широм Европе и тако је постављена сцена за нови облик позоришног приказивања, културних догађаја као што је: фестивал драма, славље човековог спасења. Ови комади били су познати под називима: мистерије и миракули, и мада средњи век није

13 Brockett, O. and Hildy, F. (2003) *History Of The Theatre*, Ninth Edition, New York: Allyn and Bacon, pp. 43-49.

14 Ван дер Ваген, К. (2010) *Event Management, Управљање догађајима, у туризму, култури, бизнису и спорту*, Мате, Београд, стр. 55.

правио оштре разлике између њих, ови изрази су почели да се диференцирају на оне који су обрађивали библијске приче и друге који су обрађивали животе светаца.¹⁵ Крајем дванаестог и почетком тринаестог века француске мистерије изашле су из цркава и почеле да изводе представе на народном језику. За приказивање су били задужена посебна конститутивна тела, док су у Енглеској били задужени трговачки еснафи. Глумци су били плаћени према важности своје улоге.

Миракули и мистерије су представљали народно позориште које се обраћало широкој неписменој публици. Мистерије су запалиле театарски пламен. Тај пламен је био најснажнији у Енглеској. Средњи век је оживео позориште, али превирања која су се догодила у 16. веку, одвајање енглеске цркве од Рима утицаће на позориште. Није више било покретних позоришта, протестанти су нападали католичко празноверје и идеологију. Џејмс Бербиц био је столар који је 1576. године саградио позориште које се звало Позориште, које је било у облику круга.

Од XIV до XVI века развила су се неокласична позоришта, појавила су се опера и балет, а улога менаџера у уметности постајала је све значајнија.¹⁶

У току ренесансе позориште улази у главна културна збивања. Модели ренесансног позоришта успостављени су у земљи у којој је ренесанса и почела, у Италији. У то време професионалним трупамa је био неопходан простор. Цркве су добро служиле за играње верских драма, а краљевски дворови, приватне куће и јавне зграде разних врста пружале су простор за секуларну драму. Ренесанса представља период који је почео у Италији и проширио се на остале делове европе, попримајући различите облике у различитим земљама. Фиренца је била град у коме се родио нови уметнички дух. Избор места догађаја је веома значајан.

Приликом избора простора догађаја морају се узети у обзир потребе свих интересних група. Приликом прегледа потенцијалних локација догађања потребно је узети у обзир три главне интересне групе чије би перспективе могле бити битно различите: извођачи, публика и организатори.¹⁷

15 Харвуд, Р. (1998) *Историја позоришта, Цео свет је позорница*, Клио, Београд, стр. 102 -103.

16 Бернс, В. (2009) *Менаџмент и уметност*, Клио, Београд, стр. 43.

17 Ван дер Ваген, К. (2010) *Event Management, Управљање догађајима, у туризму, култури, бизнису и спорту*, Мате, Београд, стр. 160.

Ако узмемо као пример, комедија *дел'арте* је била веома популарна комедија која је цветала од средине XVI до почетка XVIII века. Комедија која је заснована на народној традицији, али се изводила и на раскошним дворовима. Глумац који је глумио у комедији морао је да игра, пева, да има умеће акробате, да буде комичар и пантомимичар и морао је да зна да свира на неком музичком инструменту.

У склопу многих догађаја, може се организовати позоришна представа, као део културно забавног програма.

У Енглеској Краљ Хенри VII запослио је једну сталну групу глумаца, која је била повезана са осталим забављачима, дворским лудима, музичарима, акробатама, који су били део призора који су се одигравали у двору. А Хенри VIII који се одвојио од Рима, дао је инспирацију његовим министрима да прихвате један облик покровитељства над позориштем, и на тај начин би имали контролу над садржајима драма. Доласком Елизабете I долази до раста путујућих трупа.

У Енглеској у XVI веку осетио се велики успон професионалног позоришта као културног догађаја. Традиција савремене драме је доста ојачала, политичка стабилност у то време је створила добре услове за развој позоришта, а успон самог Лондона обезбедио је публику. Глоб, Шекспирово „О” позориште је саграђено од дрвета и представља најчувеније позориште икада саграђено у Лондону у време када је већи део становништва посећивао позориште чешће него икада у историји. Тада је у Лондону живело 160.000 становника, од тог броја 20.000 људи је посећивало позориште сваке недеље. Како то нису увек били исти посетиоци, то значи да је велики број људи био стална публика. У то време Лондон је био зачаран позориштем. Људи су чезнули за позориштем, сама потражња за позориштем условила је да у то време у Лондону буде и велика понуда драмских писаца. Улазница за позоришну представу је коштала један пени за партер, за два пенија гледалац је могао да купи седиште у подножју степеница с леве и десне стране или за три пенија да купи место на галерији. Док је цена за привилеговане била дванаест пенија.

Пред крај XVI и почетком XVIII века позориште у Енглеској било је најпопуларније. За време владавине Елизабете I Лондон је имао и позориште и глумце и публику. У то доба открића и експанзије долази до уједињења књижевности и позоришта.

То време је обележило и стварање Шекспира. Своју интелектуалну снагу и имагинације применио је, не на академско изучавање хуманистичке, већ људске психологије,

истражујући универзална осећања у једној бескрајној разноврсности ликова и уносећи их у незаборавну поезију.¹⁸ Употребивши своју машту и усмерио је на публику, непрестано је увлачећи у дубоко поистовећење са глумцима на сцени.

Жан Батист Поклен – Молијер је био глумац, драмски писац, продуцент и један од највећих комедијографа у историји позоришта. Основао је 1643. године позоришну трупу. Она је пропала у Паризу, да би касније његова трупа путовала по унутрашњости. Када је трупа извела сопствену фарсу *Заљубљени доктор* пред Лујем XIV, постигла је велики успех и добила је право да позориште Петит Боурбон подели са италијанским комадом. Од тада па до своје смрти Молијер доминира француским позориштем до те мере да је једно време претила опасност да трагедија нестане са репертоара.¹⁹

Представе *Дон Жуан* и *Тартиф* наишле су на непријатељски став код цркве. Али краљ је био на његовој страни и подржао га је. Времена су се мењала. Драмски писци су морали да узму у обзир укусе публике која је потицала из високог друштва.

Осамнаести век се сматра да је био доста неинтересантан за драму, а оно што је било карактеристично за тај период у Француској и Енглеској је да је позориштима владао капитал.

Изазов за организаторе културног догађаја као што је позоришна представа, је било проналажење новца. Новчана подршка цркве, краљевске породице били су главни извори финансирања уз продају удела који је обезбеђивао средства за плате и продукцију. Менаџери су морали да надгледају и расподеле укупни профит власницима удела. Такође, менаџери су били у унакрсној ватри између уметника који су тражили простор за извођење својих представа и државе која је често покушавала да угуши дело и контролише га. Кроз историју уметници су се борили са контролом коју су наметали Црква и држава.

У XIX веку израз романтизма се односи на интелектуални покрет који је имао снажан утицај на друштво и уметност. Романтичари су наглашавали јединственост појединца и значај индивидуалног израза у коме је утицај националног карактера представљао једну компоненту. Романтичарски дух имао је утицаја на сценографију, сценску уметност и

18 Грант, Н. (2006) *Историја позоришта*, Завод за уџбенике, Београд, стр. 20.

19 Исто.

глуму. Овај период обележавају велики технолошки изуми и за позориште је можда најзначајнији био развој вештачке расвете.

Вид забаве крајем XIX века за обичан свет у Америци, биле су популарне представе под називом варијетет. Варијетет су волели пословни људи, менаџери који су држали под контролом велика позоришта. Њих драма као уметност није много занимала, они су тражили профитабилну, комерцијалну забаву, која ће да успе и да буде популарна. Неке енглеске крчме и клубови су обезбеђивали забаву у облику комичних песама и монолога, међутим, ту је било много непосредних односа између извођача и гледалаца. Овај тип представе је постао толико популаран тако да су специјалне зграде прављене за извођење мјузиколова. Први мјузикхол је био Кентербери у Лондону отворен 1852. године. Мјузикхолови су обезбедили добру основу за најбоље британске комедије све до доласка доба телевизије.

Почетак XX века у Сједињеним Америчким Државама у земљи у којој је владао „шоу бизнис“ где је све било спектакуларно није било озбиљне драме до појаве Јудина О’Нила драмског писца. У друштву у којем преовлађују модерни услови производње, живот је представљен као акумулација призора. Све што је некада било непосредно доживљено, претворено је у представу. Сlike одвојене од свих аспеката живота стапају се у јединствен ток ствари, у којем преходно јединство живота више не може бити остварено. Фрагментарна опажајна стварност регрупише се у ново, сопствено јединство, као одвојен лажни свет, предмет пуне контемплације. Специјализација слика света достиже врхунац у свету независних слика које обмањују чак и саме себе. Спектакл је конкретизована инверзија живота, независно кретање неживота.²⁰

Бродвеј се простира читавом дужином Менхетна, узбудљив и бљештав, у срцу великог града представља једну од великих позоришних експлозија XX века. Као такав представља велико искушење америчког позоришта. Још четрдесетих година XX века експериментална драма је могла да нађе упориште али због скупе продукције се ишло и на комерцијални успех. Докле год је представа доносила профит и пунила сале била је извођена. Зато су озбиљни драмски писци сматрали Бродвеј „местом забаве“. Највећи производ Бродвеја и најјучљивији елемент његовог успеха је мјузикл.

20 Debord, G. (1992) *La Société du spectacle*, translated by Ken Knabb (Society of the Spectacle) Paris: Gallimard; Debord, G. (2002) *Oeuvres*, Gallimard, Paris, Bureau of Public Secrets, p. 6.

Публика је плаћала да би видели на позорници велике звезде и спектакл.

Мјузикл представља скраћеницу од „музичка комедија” која се уздигла из пепела европске оперете. У мјузиклу заплети су били слаби, са мало драмског значаја. Бродвеј није био за драме већ за хитове. Њујорк је морао да развије и друге видове позоришта од значаја а не само позориште које се руководи парама и тржиштем. Тако је настао оф – Бродвеј, па чак и оф – оф Бродвеј.

У овом раду смо посматрали позоришну уметност као културни догађај која се развијала од верских ритуала па до Бродвеја. Видимо да су од почетка постојали организатори културних догађаја, који су поседовали одређене вештине које су доприносиле доброј организацији ових догађаја. Поред организаторских способности веома је важно одабрати место на коме ће се догађај одржавати и обезбедити буџетска средства.

Први пример менаџмента у култури и организовање догађаја као што су верски обреди у раним друштвима, где је „менаџер” био свештеник, показује нам да како се развијало позориште, тако се развијао и менаџмент догађаја.

Позориште као културни догађај у неким случајевима је био забава, али позориште је много више од тога. Оно има образовну и васпитну улогу која утиче на развој свести друштва и појединца, и због тога је изузетно важно да позориште постоји и шири своју мисију. У данашње време живот се не може замислити без ефикасних комуникација, то се односи и на менаџмент у култури који ће све више пажње посветити анализи комуникација са позоришном публиком. Менаџмент у култури добија све више на значају јер организовање културних догађаја на квалитетан начин има покретачку снагу у прихватању и стварању културних вредности.²¹

Закључак

Из свега овога можемо закључити да је позориште од ритуалних почетака стигло до модерних времена. Оно је пролазан медиј који не може дуго да стагнира. Преживело је биоскоп, телевизију, па и револуцију технологије, али то не треба да значи да савремено позориште нема константне изазове и потребу за прилагођавањем променама у окружењу. Потрошачко друштво, брз темпо живота условљавају позориште да се мења.

21 Бракус, А. (2015) *Позиционирање као маркетиншка стратегија у позориштима Србије*, Задужбина Андрејевић, Београд, стр. 10.

Оно што је сигурно је да ће позориште постојати и у будућности али не знамо какве ће промене попримити. Оно што се може увидети да лакоћа са којом се долази до информација путем интернета условљава и уметничке организације да морају да ангажују веште људе који ће управљати веб-страницама и разменом информација с јавношћу да би опстала у турбулентним временима. Брзе технолошке промене утичу на начин на који ће позориште задовољити потребе будуће публике.

Велики проблем који имају позоришта се своди на финансирање, велики несклад између постојећих ресурса и трошкова представе. У земљама у свету позоришта се сусрећу са овим проблемом. Улога менаџмента у позоришту је од великог значаја.

Увођење менаџмента и маркетиншких метода у установе културе захтев је савременог доба које и култури намеће потребе успеха на тржишту, економичности и ефикасности пословања. Ипак, културни менаџмент и маркетинг не треба схватити само као „прављење новца” у области културе и значајну активност која доприноси развоју уметничке (културне) продукције и стварању културних навика публике (културне потребе, активности), већ и као професију која мора да развије све форме маркетинга с циљем да посредује, анимира и едукује у области културе.²²

Културни догађаји служе побољшању имиџа једног места, регије или државе. Позиционирање одређеног културно-туристичког догађаја у свести потрошача постиже се коришћењем маркетиншких комуникација. Менаџери имају задатак да локалне потенцијале активирају и учине их атрактивним за публику и туристе, као и за локално становништво. Ако туристичко - културне потенцијале очувамо за нове генерације туриста и локално становништво, добићемо одрживи културни туризам.

Позоришни фестивал који је основан 1954. године је један је од најстаријих и највећих фестивала друштвених позоришта у Сједињеним Америчким Државама. Почео је са три позоришне групе, да би се данас проширио на већи број учесника. Годишњи фестивал одржава се сваког пролећа. То је популарни догађај који траје четири – пет дана на којем учествују у просеку двадесет група, који није само забавног, већ и едукативног карактера.

22 Драгићевић Шешић, М. и Стојковић, Б. (2010) *Култура: менаџмент, анимација, маркетинг*, Београд: Клио, стр. 87.

Фестивал се завршава увек недељом и тог дана се изводе три – четири представе које су одабране од жирија, као и додела награда и признања групама за изврсност извођења представа. Сви жељно ишчекују доделу награда. Овај фестивал је повезан са Регионалним фестивалом Нове Енглеске (НЕРФ), који се одржава сваке две године.

На примеру позоришног фестивала можемо видети како су културни догађаји и менаџмент догађаја повезани и колико могу да утичу и на културни туризам и на посету публике културне манифестације која је постала традиционална.

Ако гледамо са економског становишта, културни туризам представља излазак културе на тржиште са својим културно уметничким производима и услугама. Менаџмент догађаја, култура и туризам представљају комплементарне гране, које би требало да успоставе партнерску сарадњу и удруже се у обликовању заједничких производа и услуга.

На тај начин добијамо културну индустрију која се веома брзо развија и заузима значајно место у светској економији.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бернс, В. (2009) *Менаџмент и уметност*, Београд: Клио.
- Бракус, А. (2015) *Позиционирање као маркетиншка стратегија у позориштима Србије*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Ван дер Ваген, К. (2010) *Event Managment – Управљање догађајима, у туризму, култури, бизнису и спорту*, Београд: Мате.
- Венстен, А. и Вајнштајн, А. (1983) *Позоришна режија – њена естетска улога*, Београд: Универзитет уметности.
- Brockett, O. and Hildy, F. (2003) *History Of The Theatre*, 9th Edition, New York: Allyn and Bacon.
- Debord, G. (1992) *La Société du spectacle*, Paris: Gallimard, translated by Ken Knabb (Society of the Spectacle), Paris: Oeuvres, Gallimard.
- Debord, G. (2002) *Bureau of Public Secrets*, Paris: Oeuvres, Gallimard.
- Драгићевић Шешић, М. и Стојковић, Б. (2010) *Култура: менаџмент, анимација, маркетинг*, Београд: Клио.
- Грант, Н. (2006) *Историја позоришта*, Београд: Завод за уџбенике.
- Харвуд, Р. (1998) *Историја позоришта: Цео свет је позорница*, Београд: Клио.
- Љубојевић, Ч. и Андрејевић, А. (2002) *Менаџмент догађаја*, Нови Сад: Факултет за услужни бизнис.

Aleksandra Brakus
Modern Business School, Belgrade

EVENT MANAGEMENT IN THEATRE ARTS

Abstract

Cultural events are very important for a community and its cultural and economic development. Theatre performances as cultural events are studied as a distinctive social phenomenon. In this article we will observe theatre art and its development from religious rituals and poetic plays to Broadway. Organization of an event such as theatre performance is a very complicated process which requires the organizers to have specific set of skills and knowledge. In addition to coming up with the idea for the theme of a cultural event, it is necessary to consider a range of convenient places and always have in mind the budgetary and other limitations. Event management has become a special field of research in a large number of educational institutions.

Key words: *theatre, cultural event, event organization*

ИСТРАЖИВАЊА



Снежана Јовчић Олја, *Тајна*, 61 x 132 цм, 1994.

Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Rijeka, Hrvatska

DOI 10.5937/kultura1963211R

UDK 655.41(497.5)"1968/1991"

028(497.1)"1968/1991"

pregledni rad

NAČELA OBLIKOVANJA NAKLADNIČKOG NIZA

NA PRIMJERU BIBLIOTEKE *HIT* (1968–1991), ZNANJE, ZAGREB

Sažetak: *Nakladnički niz proizvod je različitih razina djelovanja i regulacije književnih, knjižnih, nakladničkih i uredničkih odluka i sadržaja, te kulturalnih procesa povezanih sa čitateljskim praksama, čitateljskim kompetencijama i procesima oblikovanja književne publike. Razlikujemo četiri načela oblikovanja nakladničkog niza: povijesno, uredničko, čitateljsko i paratekstualno. U ovom radu analizirali smo načela oblikovanja nakladničkog niza na primjeru Biblioteke moderne literature HIT, jedne od sedam beletrističkih nakladničkih nizova objavljivanih u Hrvatskoj između 1968. i 1991. godine. Biblioteka moderne literature HIT (urednik Zlatko Crnković) dominirala je nakladničkom scenom u Hrvatskoj i u Jugoslaviji tokom 1970-tih i 1980-tih u komercijalnom i kvalitetnom smislu.*

Ključne riječi: *nakladnički niz, Biblioteka HIT, bestseler, paratekst*

Uvod

U dostupnoj teorijskoj ili preglednoj literaturi o nakladništvu na hrvatskom jeziku nakladnički niz nije bio predmet osobite znanstvene pozornosti.¹ Leksikonska i enciklopedijska reprezentacija nakladništva pojam nakladničkoga niza obrađuje tek sporadično. U Grafičkoj enciklopediji (ur. Franjo Mesaroš) nakladnički je niz definiran kao „čest naziv za niz ili ciklus izdanja

¹ Usporediti: Jelušić, S. (2012) *Ogledi o nakladništvu*, Zagreb: Naklada Ljevak; Velagić, Z. (2013) *Uvod u nakladništvo*, Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera.

s određenog područja djelatnosti ili određene književne vrste⁴². U Hrvatskoj enciklopediji nakladnički niz obrađuje se u natuknici „nakladnička cjelina“ kao „niz knjiga istoga nakladnika, obično o istoj ili srodnoj temi, koje uz vlastiti nose i zajednički, tzv. skupni naslov. Knjige objavljene u istoj nakladničkoj cjelini prepoznatljive su po ujednačenom uvezu i tisku, a često nose i tekuću numeraciju sveska unutar cjeline. Za neke nakladničke cjeline, primjerice, za sabrana djela nekog autora, nakladnik unaprijed određuje broj svezaka (tzv. omeđena nakladnička cjelina), a za druge se na početku izlaženja ne zna broj svezaka (tzv. tekuća nakladnička cjelina ili niz).“⁴³ U svojoj knjizi *Pravilnik i priručnik za izradbu abecednih kataloga* Eva Verona ovako definira nakladničku cjelinu: “Više jedinica bibliotečne građe koji pored vlastitih (posebnih) naslova imaju i zajednički nadređeni (skupni) naslov koji ih povezuje u jednu cjelinu. Takve jedinice mogu biti povezane i tekućom numeracijom. Po svom opsegu, nakladnička cjelina može biti ograničena (omeđena nakladnička cjelina) ili neograničena (niz publikacija ili jedinica bibliotečne građe).“⁴⁴ Sličnu definiciju nakladničkog niza nalazimo i u ISBD-u – Međunarodnom standardnom bibliografskom opisu: “(1) serijska građa koja sadržava skup zasebnih uzastopno izdanih jedinica građe koje mogu i ne moraju biti numerirane, od kojih svaka, uza svoj glavni stvarni naslov, ima nadređeni stvarni za cijeli skup tj. stvarni naslov nakladničke cjeline; (2) numerirani niz sveščića ili dijelova serijske građe.“⁴⁵

U ovom radu nakladnički niz shvaćamo kao proizvod različitih razina djelovanja i regulacije književnih, knjižnih, nakladničkih i uredničkih odluka i sadržaja, te kulturalnih procesa povezanih sa čitateljskim praksama, čitateljskim kompetencijama i procesima oblikovanja književne publike. Jednostavnije rečeno, nakladnički niz je ukupnost značenja pojedinačnih objavljenih naslova i paratekstualnoga segmenta svake pojedine knjige i niza u cjelini.

Moderni nakladnički niz u hrvatskom se nakladništvu uspostavlja krajem 1960-ih. Prostor nakladničkog niza pokazuje se višestruko reprezentativnim za praćenje važnih društvenih i kulturnih promjena, ali i za uspostavu šire kulturne, pa i književne paradigme u hrvatskome kontekstu. U razdoblju o kojem je riječ

2 Mesaroš, F. (ur.) (1971) *Grafička enciklopedija*, Zagreb: Tehnička knjiga, str. 348.

3 *Hrvatska enciklopedija* (2005), Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 569.

4 Verona, E. (2009) *Pravilnik i priručnik za izradbu abecednih kataloga*, Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, str. 382.

5 ISBD Međunarodni standardni bibliografski opis (2014), Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, str. 382.

u Hrvatskoj je izlazilo sedam nakladničkih nizova: *Zlatni paun* (nakladnik Otokar Keršovani, Rijeka, od 1968. do 1986), *HIT* (nakladnik Znanje, Zagreb, od 1969. do 1991), *Ogledalo* (nakladnici Zora i GZH, Zagreb, od 1973. do 1980), *Zabavna biblioteka* (nakladnik GZH, Zagreb, od 1978. do 1988), *Bestseller* (nakladnik August Cesarec, Zagreb, od 1978. do 1988), *Gama* (nakladnik Mladost, Zagreb, od 1979. do 1991) te *Ogledala* (nakladnik GZH, Zagreb od 1980. do 1989).

Načela oblikovanja nakladničkog niza

U ovom kontekstu moguće je definirati četiri temeljna načela oblikovanja nakladničkog niza. Prvo načelo nazivamo povijesnim načelom. Na sve spomenute nakladničke nizove u Hrvatskoj između 1968. i 1991. povijesni kontekst nakladničkoga niza uspostavljen je djelovanjem i nakladničkim nizom *Zabavna biblioteka* Nikole Andrića i, u određenoj mjeri, nakladničkim modelima koje je ta biblioteka uspostavila, uključujući, daka-ko, i predodžbu o heterogenosti čitateljske publike koja je kao temeljni regulator ugrađena u Andrićevu uredničku/nakladničku koncepciju. *Zabavna biblioteka* nakladnički je projekt koji je pokrenuo Nikola Andrić (1867–1942), istaknuti filolog, prevoditelj, dramaturg, svojedobno i kazališni intendant i književni povjesničar, te višegodišnji predsjednik Društva hrvatskih književnika. *Zabavnu* je biblioteku pokrenuo kao vlastiti izdavački projekt 1913, s nakanom, da objavljuje „izbor ponajboljih djela iz svjetske književnosti“⁶. U sljedećih je tridesetak godina u ukupno 442 sveska postupno oblikovao ideju nakladničkoga niza, kao i njegovu književnu i izvanknjiževnu funkcionalnost. Knjige su objavljivane u kolima, te je ukupno objavljeno 50 kola *Zabavne biblioteke*, s posljednjom objavljenim sveskom pod rednim brojem 603 1942. godine.

Urednik biblioteke *HIT* Zlatko Crnković u knjizi *Knjigositnice* napisao je sljedeće: „Priznajem da sam od njega (Nikole Andrića, op. N. R.) mnogo naučio. Ni meni nije bilo svejedno hoće li se netom izašla knjiga brzo rasprodati ili neće. (...) preuzeo sam od Andrića obilježavanje brojevima svakog sveska. Po uzoru na Andrićevu *Zabavnu biblioteku* uveo sam citiranje mišljenja novinskih književnih kritičara o pojedinim prethodno obavljenim knjigama u istoj seriji. I na kraju pazio sam da na ovcima ili na poledini knjiga redovito navodim naslove svih do tada izdanih knjiga u toj ediciji.“⁷

6 Mandić-Hekman, I. (2014.) *Knjiga o knjigama: Zabavna biblioteka 1913.–1041*, Zagreb: Ex libris, str. 26.

7 Crnković, Z. (2003) *Knjigositnice*, Rijeka: Otokar Keršovani, str. 128.

Drugo načelo je načelo uredničkog odnosa prema književnom sadržaju i načinu njegove prezentacije u obliku knjige s jedne strane, te u kontekstu nakladničkoga niza s druge strane. Odbir književnoga sadržaja odgovornost je nakladničke instance urednika i reguliran uredničkom politikom, te se, u kontekstu spominjanih nakladničkih nizova u drugoj polovici 20. stoljeća u Hrvatskoj, može zaključiti da nakladnički nizovi svoje početno, prvo načelo oblikovanja vide u formiranju knjižnoga niza s obzirom na prezentirane književne sadržaje.

Treće načelo oblikovanja nakladničkoga djelomično je povezan s uredničkom instancom a mogli bismo ga nazvati načelom parateksta. Paratekst nakladničkih nizova u drugoj polovici 20. stoljeća odražava, s jedne strane, nakladnički status i razvoj nakladništva u tom vremenu u Hrvatskoj, a s druge se strane pokazuje kao ključni prostor oblikovanja ideje o nakladničkom nizu kao cjelini, i to cjelini susljednih nakladničkih proizvoda. Paratekstualni se protokoli ujedno mogu shvatiti i kao moment međusobnoga razlikovanja nakladničkih nizova. Važan segment nakladničkog parateksta svakako je njegova vizualna dimenzija, koja odražava i razvoj vizualne kulture i kulture grafičkoga dizajna u razdoblju o kojem je riječ. Paratekst je rezultat ili vidljiva posljedica nakladničke strategije, najčešće u zoni odgovornosti urednika, te usmjeren prema čitatelju. Tu vrstu parateksta nazivamo nakladničkim paratekstom, a paratekst može biti i autorski. Bilo da je riječ o uvodu, predgovoru ili pogovoru, fusnotama, bilješkama ili anotacijama, paratekst uvijek mijenja odnosno proizvodi novu čitalačku situaciju. Danas je nemoguće proučiti kakav je bio čitateljski odgovor na nakladničke strategije, jer su arhive hrvatskih nakladničkih kuća uništene ili nedostupne, no lako je pretpostaviti da postoji čitav spektar reakcija na formiranje nakladničkog niza. Čitatelj može ignorirati činjenicu da je neka knjiga objavljena u biblioteci, odnosno može biti zainteresiran za samo jedan jedini naslov ili autora. S druge strane, ima i čitatelja koji su opsesivno vezani uz biblioteku, premda je teško zamisliti da je neki čitatelj pročitao baš sve naslove iz neke biblioteke.

Četvrto se načelo oblikovanja nakladničkoga niza prepoznaje u čitateljskoj recepciji nakladničkoga proizvoda, što povezuje mo s načinima prezentacije književnoga sadržaja s jedne strane, te s oblikovanjem književne publike s druge strane. Čitateljska recepcija ogleđa se u nakladničkim pokazateljima uspješnosti (ponovljena izdanja, prezentacija prepoznatljivih književnih sadržaja, paratekstualni nakladnički protokoli, broj prodanih primjeraka pojedinih izdanja u onim slučajevima gdje su podaci o tome dostupni). Nakladnički nizovi svakako su oblikovani u

međudjelovanju s književnom publikom i u tome smislu ovo načelo nazivamo načelom bibliotečne publike.

Biblioteka moderne literature HIT

Biblioteka moderne literature HIT dominirala je nakladničkom scenom u Hrvatskoj i u Jugoslaviji tokom 1970-tih i 1980-tih godina i u komercijalnom smislu i s obzirom na kvalitetu izdanja.⁸ U razdoblju od 1968. do 1991. izašlo je ukupno 211 naslova u 234 sveska i 39 kola. Uobičajena naklada iznosila je između šest i deset tisuća primjeraka⁹. Roman Mome Kapora *Foliranti* (1974) prodan je, primjerice, u čak 100 000 primjeraka u nekoliko izdanja¹⁰. Urednik HIT-a Zlatko Crnković (1931–2013), koji je bio podjednako poznat i kao urednik i kao vrstan prevoditelj, biblioteku HIT je zamislio – kako smo već rekli – u tradiciji Zabavne biblioteke Nikole Andrića. Isprva je HIT bio zamišljen kao biblioteka modernih svjetskih bestselera i u prvim kolima omjer stranih i „domaćih“ (hrvatskih i jugoslavenskih) autora bio je 5:1. Vremenom je taj omjer izjednačen na 3:3.

Poput Nikole Andrića i Zlatko Crnković držao je važnim prepoznati ukus čitalačke publike u svijetu i Jugoslaviji, ali i suzdržati se od podilaženja publici ili od nametanja vlastitog književnog ukusa. Geslo je Zlatka Crnkovića glasilo, kako sam navodi, literarna vrijednost plus komunikativnost.¹¹ Na tim načelima Zlatko Crnković je konstituirao iznimno važnu i kvalitetnu beletrističku biblioteku za najširu čitateljsku publiku koja je lako utjecala na promjenu čitalačkih navika različitih čitalačkih skupina. Kao rijetko koji urednik Zlatko Crnković je uspješno njegovao čitalačku potrebu za fabulom, rasonodom, umjetničkim iskustvom, i, jednostavno, dobro napisanom literaturom. HIT je publici nudio spektar različitih intrigantnih tema – socijalnih, društvenih, ratnih i političkih. Jedan tip naslova, prisutnih u svim razdobljima biblioteke, bila je politički i/ili društveno angažirana literatura. Nakon 211 objavljenih knjiga (do 1991. godine) uočljivo je da HIT nije bila biblioteka zabavne književnosti ili barem ne samo zabavne književnosti.¹² Zlatko Crnković je razvio i usavršio

8 Zlatko Crnković je uređivao HIT do 1995. godine. Nakon njega urednice / urednici biblioteke bile su Julijana Matanović, Vjera Balen-Heidl i Davor Uskoković.

9 <http://www.jutarnji.hr/vijesti/zlatko-crnkovic-da-nisam-slamnigu-dao-milijun-dinara-akontacije-nikada-ne-bi-napisao-roman/1203155/>

10 <http://arhiva.nacional.hr/clanak/13972/uredivsi-500-knjiga-dobio-sam-cir-i-povisen-secer>

11 Crnković, Z. (2003) *Knjigositnice*, Rijeka: Otokar Keršovani, str. 9.

12 Usporediti: „Od davnih vremena Andrićeve „zelene biblioteke“ (Zabavne biblioteke, op. N. R.) do današnjeg Crnkovićevog HITa u kojem je zabavna knjiga iznova stekla kulturni legitimitet, mi smo sustavno izbjegavali dati prostor lakšem štivu. Biblioteka HIT dovodi stvari na pravo mjesto,

Andrićevo nakladničku formulu „komercijalno plus kvalitetno.“ Ime biblioteke i sporadično objavljivanje komercijalnih bestslera bio je gotovo paravan za ozbiljan nakladnički projekt u kojem je kontinuirano objavljivana kvalitetna umjetnička fikcija. U HIT-u je bilo malo prostora za avangardna ili eksperimentalna fikcionalna prozna djela, premda je bilo i takvih slučajeva¹³, a mnogo više za autore manje-više konvencionalnih poetika, što još ne znači da je u ovoj biblioteci vladala žanrovska uniformnost i sivilo. Biblioteka HIT je zapravo bila biblioteka kvalitetnih fikcionalnih djela koja su udovoljavala konvencionalnim čitalačkim ukusima.

Najvažniji nakladnički alati HIT-a bili su tzv. kućni pisac te promišljeni nakladnički program žanrovske raznovrsnosti. Zlatko Crnković je biblioteku HIT osovio oko žanrovskih stupova romana o odrastanju, kojima je pridruživao razne forme memoaristike, kronikalnog i autobiografskog romana te humorističke književnosti. Avanturistički, špijunski i kriminalistički romani, koji su bili neizbježne nakladničke figure za beletrističku biblioteku, u HIT-u su bili u drugom planu, premda je i u slučaju ovog žanra i/ili žanrova Zlatko Crnković pokazao iznimni književni sluh objavljujući, primjerice, izvanredne kriminalističke romane Patricie Highsmith (1921–1995) *Sovin huk* (1962, 1982) i *Edithin dnevnik* (1977, 1987).

U prvim kolima HIT-a izlazili su bestseleri čije je autore svjetske komercijalne književnosti hrvatska i jugoslavenska publika već upoznala u drugim nakladničkim edicijama, poput Fredericka Forsytha, Arthura Haileyya, Irwina Shawa i Irwinga Wallacea. U sljedećim kolima Zlatko Crnković je prepoznao američke bestselere poput *Galeba Jonathana Livingstona* (1970, 1973) Richarda Bacha (1933), *Ptice umiru pjevajući* (1977, 1979) Colleen MacCullough (1937–2015) ili *Ljubavne priče* (1970, 1971) Erica Segala te kasnije *Može i bez kavijara* (1961, 1977) austrijskog bestseler pisca Johannesa Maria Simmela. Zanimljivo da su neki iz ovog kruga velikih svjetskih bestslera tržišno podbacili na hrvatskom i jugoslavenskom tržištu poput, primjerice, romana *Ralje* (1974, 1976) Petera Benchleya (1940–2006) ili *Oliverove priče* (1977, 1978) Erica Segala.¹⁴

ujedinjujući prilično veliku i jako različitu publiku na poslu čitanja, od kojeg nevjete neće dobiti intelektualni bruh, a koji će znalcima poslužiti za vrhunsku duhovnu rekreaciju.“ Tenžera, V. (1992) *Želja za dobrim kupanjem – o stranim piscima*, Zagreb: Znanje, str. 176.

13 Na primer: roman Moravagine Blaisea Cendrarsa, *B.*, objavljen 1977. u prijevodu s francuskog Ane Kolesarić.

14 Crnković, Z. (2003) *Knjigositnice*, Rijeka: Otakar Keršovani, str. 11.

Komercijalni autori i klasični bestseleri u HIT-u su bili manjinski i zapravo manje bitan nakladnički program usporedimo li ga s književnim djelima velikih književnih imena 20. stoljeća objavljenih u HIT-u (Herve Bazin, Italo Calvino, Elias Canetti, Ferdinand Louis Celine, Blaise Cendrars, Lawrence Durrell, Jean Genet, William Golding, Knut Hamsun, Bohumil Hrabal, Jean Giono, Siegfried Lenz, Gabriel García Márquez, Henry Miller, Czesław Miłosz, Marcel Pagnol, Evelyn Waugh itd.). HIT je također pomno pratio razvoj američkog romana u 1960-tima i 1970-tima (James Baldwin, E. L. Doctorow, Ken Kesey, Mary MacCarthy, Bernard Malamud, Gay Talese, Kurt Vonnegut, Gore Vidal itd.), a baš u ovoj biblioteci izašli su po prvi puta na hrvatskom romani nekih od ključnih evropskih romanopisaca čija se karijera protegnula duboko u 21. stoljeće (J. G. Ballard, Julian Barnes, Ian McEwan, Milan Kundera, Patrick Modiano i drugi).

Ključ komercijalnog uspjeha biblioteke HIT bio je spomenuti fenomen tzv. kućnog autora, odnosno autora čiji je komercijalni potencijal obasezao najmanje pet uzastopnih hitova. Prvo ime „stranog“ kućnog autora u HIT-a bio je Graham Greene (1902–1991) kojemu je u toj biblioteci prevedeno pet romana iz njegove kasnije faze¹⁵. Drugi i komercijalno izdašniji slučaj kućnog autora bio je opus izraelskog pisca Ephraima Kishona (1924–2005): u HIT-u je objavljeno čak osam njegovih knjiga.¹⁶ Kishon nije, dakako, jedni humoristički autor u HIT-u¹⁷. Druga posebnost HIT-a po kojoj je postao prepoznatljiv bio je profinjen Crnkovićev izbor iznimnih romana o odrastanju, njih je bilo ukupno osam.¹⁸ No za HIT se ne bi moglo ustvrditi da je bio samo eskapistička biblioteka ili možda biblioteka hedonističke literature. I HIT se, poput drugih hrvatskih beletrističkih biblioteka, bavila,

15 *Ljudski faktor* (1979), *Monsinjur Quijote* (1983), *Moj prijatelj general* (1986), *Deseti čovjek* (1987) i *Čovjek sa bezbroj imena* (1989).

16 *Nije fer, Davide* (1977), *Kita boli more* (1980), *Nema nafte, Mojsije* (1984), *Lisac u kokošinju* (1985), *Raj u najam* (1986), *Još malo pa istina* (1987), *Deva kroz ušicu igle* (1988) i *Ništa tu Abraham ne može* (1990).

17 U prva tri kola izašla su tri romana talijanskog pisca Giovannina Guareschija (1908–1968): *Don Camillo* (1969), *Don Camillo i njegovo stado* (1970) i *Don Camillo i mladi*. (1971). Veliki hit bila je knjiga *Kako biti stranac* (1946, 1980) engleskog pisca mađarskog podrijetla George Mikesa (1912–1987), kao i dvije knjige Woddyja Allena (1935), *Nuspojave* (1980, 1983) i *Sad smo kvit* (1985), najbolje Allenove humoreske u izboru Omera Lakomice, knjiga Arta Buchwalda *Jesam li vam ikad lagao* (1981) te knjiga Petera Ustinova *Krumnagel* (1979).

18 *Carstvo sunca* (1984, 1987) J. G. Ballarda (1931–2009), *Guja u šaci* (1948, 1990) Herve Bazina (1911–1996), *Spaseni jezik* (1977, 1982) Eliaša Canettija, *Svjetska izložba* (1985, 1989) E. L. Doctorowa (1931–2015), *U dolini rijeke Isse* (1955, 1981) Czesława Miłosza (1911–2004), *Vrijeme ljubavi* (1977, 1979) Marcela Pagnola (1895–1974), *Ulica mračnih dućana* (1978, 1980) Patricia Modiana (1947) i *Momak u modrom* (1932, 1982) Jeana Giono (1895–1970).

primjerice, iskustvima komunističke represije i staljinističkih logora, no u ovom slučaju bio je sasvim originalan nakladnički i urednički izbor objaviti tri iznimne knjige na ovu temu koje su napisale autorice: *Kronika kulta ličnosti* (1967, 1971) Evgenije Ginzburg (1904–1977), *Strah i nada* (1970, 1978) Nadežde Mandel'stam (1899–1980) i *Željezna žena* (1969, 1990) Nine Berberove (1913–1990).

Termin „kućni autor“ zapravo je vrsta Crnkovićevog književnog eufemizma: riječ je o autorima koji su, poput Ivana Arallice (1930), Pavla Pavličića (1946) ili Mome Kapora (1937–2010), bili sposobni profesionalno udovoljiti nakladničkim standardima koji propisuju novi roman svake druge godine. Crnković je kao urednik jedne edicije po prvi put omogućio hrvatskim (i srpskim) piscima profesionalne uvjete djelovanja: visoke akontacije¹⁹ i tiskanje njihovih djela u visokim tiražama. Roman *Večernji akt* Pavla Pavličića (1981) prodan je u čak 40 000 primjeraka.²⁰

Desetak uglednih hrvatskih književnih imena (Ranko Marinković, Ivan Raos, Mirko Božić, Ivan Slamnig, Antun Šoljan, Nedjeljko Fabrio, Ivan Kušan, Ivo Brešan i Miljenko Smoje) dobili su priliku da svoje naslove objave u beletrističkoj ediciji koja je tada bila i popularna i uvažavana²¹. U HIT-u su ukupno objavljena djela čak dvadeset i pet hrvatskih autora²².

Urednik Zlatko Crnković u prvoj fazi biblioteke otvorio je prostor za autore tzv. proze u trapericama.²³ Alojzu Majetiću objavljeno je dopunjeno izdanje kultnog romana *Čangi off Gottoff* (1970), potom su slijedili romani Tita Bilopavlovića, Vojislava Kuzmanovića, Zvonimira Majdaka i već spomenutih Ivana Slamniga i Antuna Šoljana, kojima u ovom slučaju kao srpsku inačicu proze u trapericama valja pribrojiti i ondašnjeg hitmekera Momu Kapora, koji je kao kućni pisac HIT-a objavio čak osam naslova.²⁴ Zanimljivo da je Crnković u HIT-u izabrao i

19 Usporediti: <http://www.jutarnji.hr/vijesti/zlatko-crnkovic-da-nisam-slamnigu-dao-milijun-dinara-akontacije-nikada-ne-bi-napisao-roman/1203155/>

20 Nemeč, K. (2003) *Povijest hrvatskog romana 3*, Zagreb: Školska knjiga, str. 309.

21 Ranko Marinković je objavio roman *Zajednička kupka* (1980), Mirko Božić romane *Tijela i duhovi* (1981) i *Slavuj i šišmiš* (1989), Ivan Kušan romane *Naivci* (1975) i *Prerušeni prošnjak* (1986), Ivan Slamnig roman *Bolja polovica hrabrosti* (1972), Antun Šoljan *Luku* (1974) i *Druge ljude na mjesecu* (1978), Nedjeljko Fabrio *Berenikinu Kosu* (1989), Ivan Raos *Na početku kraj* (1969), Miljenko Smoje *Velo misto* (1981) a Ivo Brešan *Ptice nebeske* (1989).

22 U HIT-u su još dobili priliku slijedeći hrvatski pisci: Zvonimir Balog, Pero Budak, Ivan Katušić, Zlatko Krilić, Neven Orhel, Branka Slijepčević, Petko Vojnić Purčar i Anđelko Vuletić.

23 Usporediti: Flaker, A. (1983) *Proza u trapericama*, Zagreb: SNL.

24 *I druge priče* (1973), *Foliranti* (1974), *Provincijalac* (1976), *Ada* (1978), *Zoe* (1978), *Od sedam do tri* (1980), *Una* (1981) i *Knjiga žalbi* (1984).

tri romana istočnoeuropskih autora koje je Aleksandar Flaker u studiji *Proza u trapericama* proglasio klasicima ovog žanra: *Nove patnje mladoga W.* (1972, 1978) Ulricha Plenzdorfa (1934–2007), *Putovanje u Jaroslaw* (1974, 1980) Rolfa Schneidera (1932) te *Opekotinu* (1980, 1988) Vasilija Aksjonova (1932–2009).

Samo četiri hrvatska pisca dosegla su status HIT-ovog kućnog pisca: Zvonimir Majdak (1938) koji je u HIT-u objavio jedanaest romana – uglavnom varijacija proze u trapericama i erotske proze (čak tri pornografska romana Zvonimir Majdak objavio je pod pseudonimom Suzana Rog)²⁵. Pavao Pavličić (1946) je u HIT-u objavio deset uglavnom kriminalističkih ili hibridnih kriminalističkih romana²⁶, od kojih je *Večernji akt* (1981) nagrađen prestižnom NIN-ovom nagradom. Goran Tribuson (1948) također je objavio veći broj romana, ukupno njih šest: tri kriminalistička romana s protagonistom detektivom Nikolom Banićem: *Made in USA* (1986), *Dublja strana zaljeva* (1990) i *Potonulo groblje* (1990), dok se u tri druga romana – *Polagana predaja* (1984), *Legija stranaca* (1985), *Povijest pornografije* (1988) autor vratio „fetišima, ritualima i ideologemima svoje mladosti“.²⁷ Ivan Aralica u HIT-u je objavio sedam povijesnih romana²⁸, od kojih je najuspješnija bila tzv. morlačka trilogija *Psi u trgovištu* (1979), *Put bez sna* (1982) i *Duše robova* (1984).

Ako je riječ o srpskoj književnosti, najviše naslova je objavio Momo Kapor (1937–2010): *I druge priče* (1973), *Foliranti* (1974), *Provincijalac* (1976), *Ada* (1978), *Zoe* (1978), *Od sedam do tri* (1980), *Una* (1981) i *Knjiga žalbi* (1984). Momo Kapor je svakako bio jedan od najpopularnijih i najkomercijalnijih autora biblioteke HIT. Zlatko Crnković navodi da je roman *Foliranti* prodan u više od 100 000 primjeraka.²⁹ Najvažniji srpski pisac koji je objavljivao u HIT-u svakako je bio Borislav Pekić (1930–1992) kojem su u ovoj biblioteci premijerno objavljeni prozni naslovi *Pisma iz tuđine* (1987) i *Atlantida* (1988), a spomenimo

25 Romani Zvonimira Majdaka: *Pazi, tako da ostanem nevina* (1971), *Kužiš, stari moj* (1973), *Stari dečki* (1975), *Marko na mukama* (1977), *Ženski bicikl* (1978), *Lova do krova* (1984), *Muška kurva* (1986), *Biba, okreni se prema zapadu* (1982), *Starac* (1988), a pod pseudonimom Suzana Rog *Baršunasti prut* (1987), *Gospođa* (1988) i *Ševa na žuru* (1989).

26 Romani Pavla Pavličića: *Umjetni orao* (1979), *Večernji akt* (1981), *Slobodni pad* (1982), *Eter* (1983), *Kraj mandata* (1984), *Čelični mjesec* (1985), *Trg slobode* (1986), *Krasopis* (1987), *Sretan kraj* (1989), *Koraljna vrata* (1990).

27 Nemeć, K. (2003) *Povijest hrvatskog romana* 3, Zagreb: Školska knjiga, str. 316.

28 Romani Ivana Aralice *Psi u trgovištu* (1979), *Put bez sna* (1982), *Duše robova* (1984), *Gradiatelj svratišta* (1986), *Okvir za mržnju* (1987), *Asmodejev šal* (1988), *Tajna sarmatskog orla* (1989).

29 Crnković, Z. (2003) *Knjigositnice*, Rijeka: Otakar Keršovani.

da su u HIT-u objavljeni slijedeći srpski romani: *Dragi moj Petroviću* (1986) Milovana Danojlića (1937), *Četni đavo* (1987) Dragana Lakićevića (1954) i *Imate li Ršuma?* (1983) Ljubivoja Ršumovića (1939) i *Astragan* (1991) Dragana Velikića (1953).

Četiri od pet slovenska romana objavljena u HIT-u bavili su se ratnim i poratnim temama. *Put u Jajce* (1964, 1978) Edvarda Kocbeka (1907–1981) važno je djelo poratne slovenske književnosti. Branko Hofman (1929–1991) se u romanu *Noć do jutra* (1981, 1982) bavio iskustvom Golog otoka. Ciril Kosmač (1910–1980) je novelizirao³⁰ vlastiti scenarij za film *Balada o trubi i oblaku* Francija Štiglica iz 1961. i kasnije objavio istoimeni roman (1968, 1977). Prema romanu *Klopka za leptire* (1983, 1985) Branka Šömena (1936) filmski redatelj Karpo Godina snimio je film *Crveni boogie* (1982). Peti slovenski naslov su memoari spisateljice Mire Mihelič (1912–1985). Bosansko-hercegovačkom piscu Zulfikaru (Zuki) Džumhuru (1920–1989) objavljen je putopis *Hodoljublja* (1982) nastao prema istoimenoj popularnoj tv seriji. Klasiku makedonske književnosti Petreu M. Andreevskom (1934–2006) objavljen je prijevod romana *Pirika* (1980, 1983). U širem smislu „jugoslavenskoj“ književnosti pripada i roman *Ilirika* (1988) francuske spisateljice hrvatskog podrijetla Flore Dosen (1922–2015), što je pseudonim autorice Cvijete Grospić, zatim istarsko-talijanski pisac Fulvio Tomizza (1935–1999) s prijevodima romana *Materada* (1960, 1986) i *Mladenci iz ulice Rosetti* (1986, 1988) te djela austrijsko-srpskog pisca Mila Dora odnosno Milutina Doroslovca (1923–2005) *Posljednja nedjelja* (1982, 1985) i *Sva moja braća* (1978, 1987).

Od ukupno dvije stotine i jedanaest romana objavljenih u HIT-u, njih šezdeset i sedam prevedeno je s engleskog jezika, osamnaest s njemačkog, sedamnaest s francuskog, devet s češkog, osam s talijanskog, po pet romana prevedeno je s ruskog i slovenskog, čak tri romana prevedena su s norveškog jezika, dva sa španjolskog i po jedan sa švedskog, finskog, mađarskog, poljskog i makedonskog jezika. Čak pedeset i sedam romana objavljenih u HIT-u izvorno su napisani na hrvatskom jeziku, trinaest ih je izvorno napisano na srpskom a jedan na bosanskom jeziku.

Od ukupno stotinu i šesnaest autora koji su objavljeni u biblioteci HIT, objavljena su djela čak trideset i jednog američkog autora, te dvadeset i pet hrvatskih pisaca. Toj brojci treba pridodati petnaest francuskih autora, devet njemačkih, šest srpskih,

30 Termin novelizacija filmskog scenarija izabrali smo unatoč poznatoj razlici između pojmova roman i novela. Drugi mogući prijevodi termina „novelizacija“ – „romanizacija“ ili „romaneskna adaptacija filmskog predloška“ čine nam se manje primjerenima.

po pet talijanskih, engleskih, čeških i slovenskih autora, tri norveška, dva austrijska te po jedan kolumbijski, čileanski, izraelski, australski, švedski, finski, mađarski, makedonski, poljski i poljsko-židovski autor.

Sve do 1991. HIT-ove su knjige bile uvezane u platno i imale šareni ovitak s fotografijom u boji. Karakteristične za HIT bile su dvije paralelne raznobojne pruge na ovitku po kojima su razlikovali svesci u kolima. Bila je prepoznatljiva likovna oprema likovnog umjetnika Alfreda Pala. Od prvog do zadnjeg naslova u HIT-u iznimna je pažnja posvećena paratekstualnim elementima. Svaki je svezak bio označen brojem. Na stražnjem ovitku nalazio se kratak blurb s fotografijom autora i fragmenti književnih kritika o knjigama objavljenim u prethodnim kolima HIT-a. Ti blurbovi ponekad su bili objavljeni unutar knjige na posljednjim stranicama. Na svakom je izdanju objavljen popis svih knjiga objavljenih u HIT-u.

HIT je nesumnjivo bila najupornije, najdosljednije i najdiscipliniranije vođena beletristička edicija svih vremena u Hrvatskoj. Upravo je ova biblioteka prva postavila i artikulirala standarde književnog profesionalizma zapadnog tipa, uvažavajući istovremeno književnu vrijednost i književne trendove, specifični književni ukus publike i autorsku stvaralačku produktivnost.

LITERATURA:

- Crnković, Z. (2003) *Knjigositnice*, Rijeka: Otokar Keršovani.
- Crnković, Z. (2009) *Carske mrvice: urednička zapamćenja*, Zagreb: Znanje.
- Flaker, A. (1983) *Proza u trapericama*, Zagreb: SNL
- ISBD Međunarodni standardni bibliografski opis (2014), Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo.
- Jelušić, S. (2012) *Ogledi o nakladništvu*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Genette, G. (1997) *Paratextes: Thresholds of interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hrvatska enciklopedija sv 2. (2005) Zagreb: LZMK.
- Mandić-Hekman, I. (2014) *Knjiga o knjigama. Zabavna biblioteka 1913–1941*, Zagreb: Ex libris.
- Mesaroš, F. (ur.) (1971) *Grafička enciklopedija*, Zagreb: Tehnička knjiga.
- Nemec, K. (2003) *Povijest hrvatskog romana 3*, Zagreb: Školska knjiga.
- Tenžera, V. (1992) *Želja za dobrim kupanjem – o stranim piscima*, Zagreb: Znanje.

Velagić, Z. (2013) *Uvod u nakladništvo*, Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera.

Verona, E. (2009) *Pravilnik i priručnik za izradbu abecednih kataloga*, Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo.

Nenad Rizvanović
University in Rijeka, Faculty of Philology, Rijeka, Croatia

PRINCIPLES OF FORMING PUBLISHING SERIES

THE EXAMPLE OF CROATIAN PUBLISHING SERIES: *BIBLIOTEKA HIT* (1968–1991)

A publishing series is formed as a outcome of various activities and regulations dealing with literary, editorial and publishing decisions and contents, as well as cultural processes related to readers' practices, readers' competences and audience development strategies. We approach the understanding of publishing series considering four main principles: (1) historical, (2) editorial, (3) paratextual and (4) reader-oriented. In this paper, we have analyzed these four main principles following the example of Croatian publishing series – *Biblioteka HIT* (HIT Library of modern literature) edited by Zlatko Crnković – as one of seven publishing series in Croatia between 1968 and 1991. *Biblioteka HIT* had dominated the publishing scene in Croatia and Yugoslavia during the 1970s and 1980s, both in commercial and cultural sense.

Key words: *publication series, Biblioteka HIT, bestseller, paratext*



Снежана Јовчић Олја, *Сама*, 102 x 72 цм, 1994.

МОГУЋНОСТИ ЗА РАЗВОЈ ВИЗУЕЛНЕ ЕКОНОМИЈЕ КАО НАУЧНЕ ДИСЦИПЛИНЕ

Сажетак: У овом раду покушавамо да утврдимо нека основна начела визуелне економије као научне дисциплине у развоју. На то нас, у основи, обавезује и упућује феномен визуализације свега што нас окружује. Иако није економска дисциплина, визуелна економија је ипак, на неки начин, повезана са овом друштвеном науком. Исто тако, визуелни аспект је у основи данашње потрошње и размене, од реклама, билборда, телевизије, па све до интернета. Могућности визуелне економије као дисциплине у повоју, и њени потенцијали у овом модерном времену су велики и готово неисцрпни. Она ће се практично развијати паралелно са развојем нових медија и технологија, а брзина и интензитет тог међусобног допуњавања зависиће од степена њиховог развоја. У овом раду указујемо на њену изванредну перспективу сходно све већем придавању значаја визуелном у данашњем добу. Методолошко структурирање ове научне дисциплине подразумева истраживање визуелног кроз историјско сагледавање, а то значи да њени корени залазе дубоко у прошлост. Истовремено, даје се једно ново виђење економског аспекта ове дисциплине и реинтерпретира економија као наука. Такође, визуелна економија може допринети гранању економије у до сада незамисливим правцима, али исто тако и проширењу значења визуелног у контексту различитих области.

Кључне речи: визуелна економија, визуелна култура, културна економија, интернет, интернет економија, традиционални медији, нови медији

Увод

У данашњем модерном визуелном добу је веома битно направити дистинкцију између начина на који људи посматрају и ствари које су предмет перципирања и испитивања. Чињеница је и да се људи данас више ослањају на вид него на остала чула. Живимо у времену опште глобализације и све већег обрта капитала, али истовремено и у времену све већих трзавица и економских криза. Стога је у овом случају економија као научна дисциплина на веома озбиљном испиту, што јој пружа могућност да још више прошири своје методе и деловање. Али, немогуће је, и у случају када бисмо то желели, да сходно огромној визуелној експанзији занемаримо у будућности визуелни аспект при сагледавању било које научне области. Ово се односи и на синтетизовање визуелног и економије, а то нас доводи до потенцијалне нове научне дисциплине. Иако се ова веза на први поглед може чинити као неприродна, она је у контексту развоја друштва и његових различитих потреба потпуно логична и неизбежна. За истраживача ове нове области њен мултидисциплинарни и мултислојевити карактер може значити научни изазов, али у исто време и могућност суочавања са многобројним проблемима. Он тако мора да поседује крајње изражену способност за суочавање са новим задацима и осетљивост за решавање проблема.

При дефинисању визуелне економије и њеног предмета истраживања, као и каснијем утврђивању њеног методолошког оквира, морамо да обратимо пажњу на оно што видимо и оно што знамо управо из разлога што је перцепцију и знање веома тешко раздвојити. Визуелно се у данашње време присваја као модел за анализу информационог доба, медија, постиндустријских друштава и глобализованог света. Телевизија и нови медији су у великој мери утицали на визуелну перцепцију и анализу визуелних садржаја. Општа глобализација је утицала и на глобализовање визуелног путем бомбардовања конзумента најразличитијим визуелним садржајима – преко телевизије (нарочито рекламних садржаја), билборда, који не могу а да нам не западну за око због своје величине и заступљености у скоро сваком делу простора у којем живимо и у којем се крећемо; интернета, који је опет можда и најмоћније „прикривено” и „ненаметљиво” (за разлику од телевизије) средство манипулације, али и информисања путем визуелних, али и текстуалних садржаја.

*Визуелна технологија,
нови медији и интернет економија*

Под визуелном технологијом се подразумева било који облик апаратуре пројектован или да се у њега гледа, или побољша природна моћ вида, од традиционалних (слика, графика, скулптура) до модерних медијума (филм, телевизија, видео, интернет). Сузан Бук-Морс (Susan Buck-Morss) пише о томе да су се технолошке могућности нових медија јавиле у глобалним односима који су необуздано неједнаки у односу на производњу капацитета и дистрибутивних ефеката. Њихов развој се коси са економским и војним интересима који немају никакве везе са културом у глобалном, људском смислу.¹ Човеков доживљај је у данашње време више визуелан и визуализован него икада пре. Николас Мирзоф (Nicholas Mirzoeff) истиче да „наш задатак није да узалудно трагамо за 'пореклом' модерне визуалности у прошлости, него је то стратегијска реинтерпретација историје модерних визуелних медија разумевана колективно, пре него фрагментована у дисциплинарне јединице као што су филм, телевизија, уметност и видео.“² По Андерсу Микелсену (Michelsen), глобализација и култура могу се посматрати као међусобно зависни, не као превасходна рационалност *tout couru*, већ као комплексна унификација у разумевању онога што је било предмет светске теорије система.³

Пре сваког покушаја да се дефинише оквир визуелне економије, неопходно је размотрити кључну и револуционарну улогу коју интернет има у данашњем времену. Економија и све остале појаве које је прате неизоставно су укључене у ову огромну мрежу рачунара. Исто тако, незамисливо је сагледавати визуелно изван контекста интернета. Чак и ако бисмо покушали да то учинимо заплели бисмо се у ту мрежу, или бисмо у најмању руку осећали да нешто недостаје и да целина није потпуно заокружена. Џонатан Е. Шредер (Jonathan Schroeder) сматра да „међу многим својим утицајима, интернет има преимућство у разумевању визуелне потрошње.“⁴ Интернет је омогућио огромну доступност информација, података, али и научних радова и књига, до

1 Видети: Buck-Morss, S. *Visual Studies and Global Imagination*, in: *The Politics of Imagination*, eds. Bottici, C. and Challand, B. (2011), Abingdon: Birkbeck Law Press, pp. 225-226.

2 Mirzoeff, N. (1999) *An Introduction to Visual Culture*, London and New York: Routledge, p. 13.

3 Видети: Michelsen, A. (2006) *Culture and Creativity: Visual Culture and Beyond*, Rio de Janeiro: Humanities Center – CTCH, pp. 14-17.

4 Schroeder, J. E. (2005) *Visual Consumption*, Abingdon-on-Thames: Psychology Press, p. 160.

којих је пре његовог открића било незамисливо доћи, или су они били тешко доступни. Са те тачке гледишта, интернет је можда и највећи проналазак (изузимајући компјутер помоћу којег он функционише) друге половине 20. века. Марк Постер износи чињеницу да глобално умрежени компјутери, као медијум културе, интензивирају посредовање до те мере да (човек) субјект и (културално или визуелно) објекат више не стоје у истом односу један према другом. Ниједан од облика субјекта, био он од ствараоца или од публике, не делује на исти начин као у прошлости. С друге стране, ниједан од облика објекта – штампана књига, слика, филм итд. – не делује на исти начин као у прошлости.⁵ Али, поставља се питање на који начин направити одабир у мору информација које нам се нуде на интернету. Ово се свакако односи и на визуелне садржаје које ћемо пронаћи, и по могућству, искористити их у одређене сврхе. Из тог разлога је веома значајна рационална потрошња визуелног где ћемо ограничити расипање ресурса којима располажемо. Интернет неће бити ни од какве користи ономе ко не уме да га експлоатише на одговарајући начин. Таквог корисника може само да увуче у море небитних информација и одвуче га далеко од постављеног циља.

Када би, рецимо, неким случајем дошло до потпуног нестанка интернета, без могућности да се он икако поврати, већински број његових конзументата би вероватно лакше поднео тај, од губитка телевизије. Јер, телевизија има много шири аудиторијум с обзиром на чињеницу да је већини људи лакше да прати сервиран и релаксирајуће забаван садржај. Интернет ипак подразумева већи степен слободе него телевизија. Додуше, и док гледамо телевизију ми можемо да у сваком тренутку пребацимо други канал, или путем дигиталне телевизије изаберемо и време које нам одговара за гледање било којег телевизијског садржаја. Међутим, ми ипак немамо слободу у смислу самосталног и самосвесног бирања и каснијег размишљања о одређеном садржају, па можда и креирању неког новог, што је опет могуће у случају интернета. Такође, интернет изискује од свог конзумента да самостално бира и доноси одлуке у којем тренутку ће одређени садржај искључити или се из њега пребацити на други. Исто тако му пружа и могућност да самостално врши селекцију визуелних, текстуалних и видео садржаја, и употреби их за стварање неких нових креативних садржаја у компјутерским програмима или на неки други начин. У свом примарном значењу интернет економија се односи на основне

5 Видети: Poster, M. (2002) Visual Studies as Media Studies, *Journal of Visual Culture*, Vol. 1, No. 1, pp. 67-70.

економске квалитете интернета, као и на то на који начин интернет сервис провајдери деле трошкове и пружају услуге.⁶ Међутим, и многа питања која се појављују у интернет економији изгледају слично оним у традиционалној индустријској економији.⁷ Интернет економија све више покрива подручја економије, а при том и свака индустрија није под утицајем интернета у истом обиму.⁸ Оно секундарно значење, које је за нас значајније, односи се на визуелне садржаје на интернету (фотографије, слике, филмови итд.) и њихову потрошњу и деловање на конзументе из различитих култура. Управо о овом аспекту ће бити више речи у излагању које следи.

*Визуелна економија у
традиционалном тумачењу визуелног*

У настојању да поставимо одређене оквире визуелне економије, природно је и сасвим логично да је најпре сагледавамо у контексту традиционалних медија. То подразумева да ћемо на располагању имати мањи број медија, што нам омогућује јасније сагледавање и дефинисање проблема којима се бави ова, у не тако далекој будућности потенцијално чврсто утемељена научна дисциплина. У њеном даљем структурирању и дефинисању може доста помоћи широка лепеза медија и нових визуелних аспеката и могућности које су нам у модерном добу на располагању. Антрополог Дебора Пул (Deborah Poole) дефинише визуелну економију као политичку, економску и друштвену матрицу у којој оперишу фотографије и која образује њихову продукцију, циркулисање, потрошњу и поседовање: „Концепт визуелне економије користан је да нас охрабри да размишљамо о сликама као о појму који би требало да нам допусти да замислимо како људи који живе у удаљеним местима припадају истој визуелној економији, уместо тога да су део исте визуелне

6 McKnight, L. W. and Bailey, J. P. (1998) *Internet Economics*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, p. 7. Интернет економија и њен друштвени, политички, организациони и технички утицај био је предмет растуће спекулације уочи овог миленијума. Значајан напредак је направљен кроз истраживање бизнис и инжењерских пракси интернета како би се боље разумела свака од ових области. Питања из интернет економије су доказано нарочито тешка да би се са њима изборило. Како би се развио дијалог преко дисциплина о томе како економија може да допринесе расту интернета који је сам себи довољан, Радионица за интернет економију је одржана 9. и 10. марта 1995. године на Технолошком институту Масачусетс, са подршком Националне научне фондације. Исто, р. XI-XV

7 Bauer, J. M. and Latzer, M. (2016) *Handbook on the Economics of the Internet*, Cheltenham: Edward Elgar Publishing, p. 24.

8 Burgis, O. (2002) *Small and Medium-sized Enterprises, Globalization and the Internet*, Hamburg: Diplom. de, p. 56.

културе.”⁹ Занимљиво је то да је она овај термин видела као кориснији од визуелне културе за размишљање о визуелним сликама као делу обимне организације људи, идеја и објеката. Ово се може посматрати као сасвим логично, нарочито ако се узме у обзир да се према неким ауторима (Мирзоф, Болин, Бленди-Blandu) визуелна култура појављује да буде више од онога што сам термин наговештава, односно да упути на комуникативне модалитете који нису визуелни.¹⁰ Паси Ваљахо (Väliaho) сматра да појам визуелне економије обухвата продукцију и управљање живом стварношћу на осетљивом прагу где унутрашње и спољашње, менталне и физичке слике узајамно делују.¹¹ А Џилиан Рос (Gillian Rose) види визуелну економију као поље за развијање разних форми економије.¹²

У архитектури је, рецимо, заступљена промена ових форми где се кроз историју мењао однос између цртежа и његове реализације у облику грађевине. Тако је модерним архитектама био потребан већи број цртежа него њиховим претходницима, иако се чини да би једноставније и минималистичке грађевине могле да подразумевају мање цртања. Њихови претходници су били на лицу места и давали савете мајсторима у вези изабраног материјала. У модерној архитектури је овај губитак управљања процесом укључивао и спорно друштво („радни цртежи” променили су се у „документа по уговору”), уравнотежавање многих пројеката у исто време и поделу одговорности у степенима градње. Одсуство архитекте са градилишта чинило је комуникацију много тежом; цртежи су постали неопходни као примарни начин комуникације.¹³ Међутим, у неким случајевима цртежи могу бити ефикасније средство од самих грађевина. Франц

9 Poole, D. (1997) *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 8. Визуелна култура је, исто као и визуелне студије, понајпре америчка област и млађа је од студија културе (настале у Енглеској касних 1950-их година) неколико деценија. Термин је први пут коришћен у тексту из историје уметности Мајкла Баксанда (Michael Baxandall) „Сликарество и доживљај у Италији 15. века” (1972), али визуелна култура се није појавила као дисциплина све до 1990-их. Она је у последње три године 1990-их прихваћена као призната област.

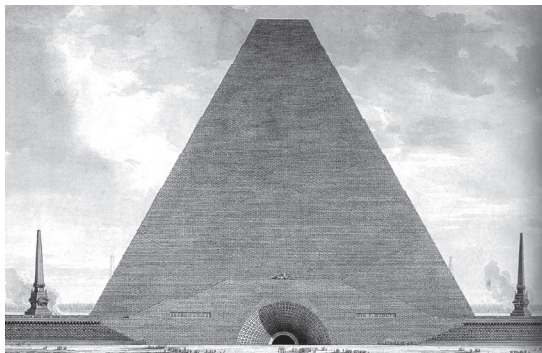
10 Видети: Duncum, P. (2004) *Visual Culture Isn't Just Visual: Multiliteracy, Multimodality and Meaning*, *Studies in Art Education, A Journal of Issues and Research*, 45(3), pp. 252-264.

11 Väliaho, P. (2014) *Biopolitical Screens: Image, Power, and the Neoliberal Brain*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, p. 6.

12 Rose, G. (2016) *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, Thousand Oaks, California: SAGE, p. 71.

13 Smith, K. S. (2006) *Architect's Drawings*, London and New York: Routledge, p. 165.

Бауер (Franz) тако сматра да иако је стварни свет архитектонског пројектовања и урбаног планирања могао да буде стран Ђорђу де Кирику (Giorgio Chirico), да је он утицао више него било који архитекта на *Геиталт* италијанског града у међуратном периоду.¹⁴ Етјен-Луј Буле (Etienne-Louis Boullée) је, пак, урадио мало пројеката који су реализовани, али су његове слике-фантазије извршиле већи утицај на развој архитектуре него многе друге грађевине. То се најбоље може видети у тзв. неокласичној визионарско-револуционарној архитектури где је он био доминантна фигура. С обзиром на то да визуелна економија може повезати људе који нису део исте визуелне културе, она се у данашње време интернета показује као област у развоју која пружа велике могућности. Међутим, и доста пре појаве интернета су се уметници довијали на разне начине и успевали да остваре овај вид размене. Винсент Ван Гог (Vincent Gogh) је, као и многи импресионисти, био одушевљен јапанским отисцима и имао је приступ можда највећој колекцији јапанских отисака у Европи – продавници Зигфрида Бинга (Siegfried) у Паризу. Занимљиво је да је он купио на стотине најјефтинијих отисака из 19. века, обично разврстаних као *ukiyo* слике „пролазног света” које приказују сцене из свакодневног јапанског живота.¹⁵



Слика 1 *Пирамидални кенотаф гробне цркве*,
Етјен-Луј Буле, 1786.

14 Bauer, F. De Chirico as Architect: Space and Void in Conceptions of the City between the World Wars, in: *Imagining the City*, eds. Emden, C., Keen, C. and Midgley, D. R. (2006), Volume 1, Pieterien and Bern: Peter Lang, p. 171.

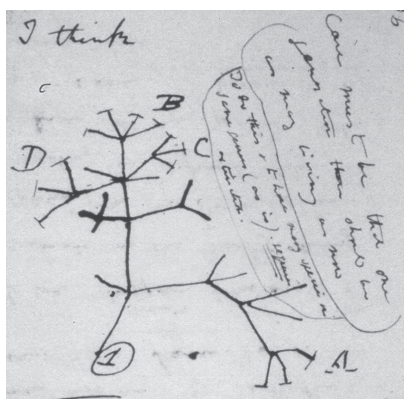
15 Edwards, C. (1989) *Van Gogh and God: A Creative Spiritual Quest*, Chicago: Loyola Press, p. 90. Из Арла је 1888. године Винсент описао свом брату Теу сате које је провео у Бинговој радњи док је био у Паризу: „У Бинговој кући постоји поткровље са милионима нагомиланих отисака, пејзажа и фигура, и још старих отисака. Он ће ти дозволити да једне недеље изабереш за себе неке од њих, тако да узми што више можеш. Отисци које овде можемо да изаберемо су прелепи. Када посетимо Бингову радњу, треба да узмемо 300 Хокусајевих погледа на свету планину, као и слике јапанског живота.” Исто, стр. 90.

Поред уметности, и наука све више користи пикторални, пре него текстуални модел света. Вилијам Мичел (William Mitchell) сматра да би свака слика могла да буде разматрана са еволуционе или биолошке тачке гледишта било да цвета, репродукује се, напредује и циркулише.¹⁶ А Роџер Балм (Roger) сматра да неки могу да прикажу овај виталитет, али не могу да га генеришу аутономно јер смо сликама ми потребни. Слике по њему циркулишу и учествују као делови шире визуелне економије која укључује дељење, трговање, репродукцију, пријем и потрошњу. Као играчи у овој економији, идентитет и значење слика ће наставити да флукутирају и разликују се по вредности у зависности од искустава, очекивања, идентитета и потреба оних који се са њима сусрећу.¹⁷ Немачки историчар уметности Хорст Бредекамп у анализи цртежа које је урадио Чарлс Дарвин (Charles Darwin), у белешкама које су водиле ка композицији *Порекло врста*, тврди да су Дарвинове скице исто толико важна димензија његовог мисаоног процеса као и његово писање. Скица гранајућег корала, на пример, јесте пресудна за његов појам еволуције као нелинеарне. У замени гранајућег корала за стабло дрвета – стандардни начин приказивања идеје еволуције пре његовог времена – Дарвин је пронашао начин да замисли еволуцију као процес са више рокова. Додатна предност његовог избора визуелне метафоре је тај да мртви корал на којем живи расте може да се разуме као изумрла врста од које оне живе воде порекло. У овом случају је цртеж јасно намењен као субститут за језик. Такође, слика није ни дериват нити илустрација, него активни медијум мисаоног процеса.¹⁸ Овде се одвија преплитање различитих идеја са мислима као њиховим зачецима. Иако Дарвинови записи откривају зачетак идејног процеса, цртеж је тај који је заправо идејно мултипликован. Мисаони процеси које је Дарвин успео да изрази у својим записима транспоновали су се путем визуелног доживљаја и у цртеж. Такође, визуелно открива оно подсвесно, што стваралац никада не изражава својим *rationem*. У случају Дарвинових скица визуелно поједностављује сложену језичку структуру састављену од дискурса, али истовремено открива и оно што је у тексту скривено.

16 Видети: Mitchell, W. J. T. (2002) Showing Seeing: A Critique of Visual Culture, *Journal of Visual Culture*, Vol. 1(2), pp. 170-171.

17 Balm, R. (2015) *Archaeology's Visual Culture: Digging and Desire*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis Limited, p. 7.

18 Bredekamp, H. (2005) *Darwins Korallen: die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin: Wagenbach, pp. 17, 105.



Слика 2 Дарвинова рана скица која показује гранање
(али није заснована на слици дрвета)

У картографији мапа представља свој објекат помоћу визуелне економије када прималац добија максимум информације за минимум когнитивног напора. У овом случају визуелна економија и географска тачност могу доћи у сукоб једна са другом, уколико се симболи померају са својих прецизних тачака ради боље читљивости.¹⁹ Док је живео у Амстердаму 1877. године и припремао се за своје свештеничко звање, Ван Гог је систематично почео да скупља мапе. Његов учитељ, класични јеврејски научник Мендес да Коста (Mendes), учио га је историју и географију, показујући му мапе из атласа Адолфа Стилера (Stieler), и историјског атласа Карла Спринера (Spruner) и Теодора Менкеа (Theodor). Ван Гог је био страшно стимулисан овим радом и цртао је врхунске школске мапе, као поклоне за своје пријатеље и породицу. Ове мапе, као и његово касније интересовање за астрономију, снабдели су га изворном подршком за његова колебајућа религијска убеђења.²⁰ За Чезара Борџију (Cesare Borgia), који је освајао нову тврђаву сваког месеца, Леонардове прецизне вештине у картографији одбране биле су нарочито драгоцене. Помоћу мапе Имоле, Чезаре је дословце могао да држи ствари у својим рукама, формулишући планове за акцију, уређујући распореде снага и оружја, чак и тачније него што је то било могуће на лицу места.²¹ Неке од Леонардових скица пејзажа зачуђујуће изгледају као сателитске фотографије, с рекама и притокама које резбаре планинске ланце у фракталне перасте листове. Веран ренесансном веровању

19 Schmidt, J. E. (2011) *Language Mapping: Part I. Part II: Maps*, Berlin: Walter de Gruyter, p. 102.

20 Boime, A. (2008) *Revelation of Modernism: Responses to Cultural Crises in Fin-de-sie'cle Painting*, Missouri and London: University of Missouri Press, p. 36.

21 Pollak, M. (2010) *Cities at War in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 195.

да „микрокосмос“ човека рефлектује „макрокосмос“ света, Леонардо је сматрао речне воде за „крв земље“ и тврдио је да океан испуњава тело земље с бесконачним бројем вена воде.²²

Визуелна економија у контексту нових медија

Слике модерног доба се не стварају само из једног медијума а наша пажња је усмерена ка формалним местима за гледање (биоскоп, позориште, музеј, галерија итд.), али и ка неформалним (телевизија и интернет у кући). Традиционална слика се повиновала сопственим правилима која су била независна од спољашње стварности. Перспектива, рецимо, зависи од посматрачевог испитивања слике из само једне тачке, употребом једног ока. Она је стога данас изгубила онај примат који је раније имала као најтачнији приказ стварности, док су филм, видео и фотографија створили нови, директан однос са стварношћу у мери у којој ми прихватимо „актуелност“ онога што видимо на слици. Фотографија нам нужно приказује нешто што је у одређеном тренутку било заправо у објективу фотоапарата. Документарни фотограф, писац фикције и есејиста Рајт Морис (Wright Morris) мисли како би требало направити дистинкцију, док је још увек јасна, између фотографија у којима се огледа субјект и слика које откривају фотографа.²³ Слика је тако дијалектичка зато што успоставља однос између посматрача у садашњем и прошлом тренутку простора или времена које она представља.²⁴ Дефиниција визуелне економије коју даје Дебора Пул је заснована на разумевању како фотографије репродукују и организују људи, како оне организују људе, и како друштвене акције имају директан однос са политичком атмосфером и класном структуром друштва.²⁵ Иако није био фотограф, Јозеф Бојс (Joseph Beuys) је као концептуални уметник експлоатисао рекламни капацитет фотографија користећи их како би документовао своје перформансе и раширио своје идеје. Такође је био и политички активан, установивши неколико политичких организација у Западној Немачкој, укључујући Немачку студентску партију и Организацију за директну демократију путем референдума, а био је и

22 Wallace, R. T. (1966) *The World of Leonardo: 1452–1519*, New York: Time, p. 115.

23 Hughes, J. (ed.) (2012) *SAGE Visual Methods*, Volume 1-4, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE, p. 8.

24 Mirzoeff, N. (1999) *An Introduction to Visual Culture*, London and New York: Routledge, p. 205.

25 Видети: Poole, D. (1997) *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 121.

суоснивач Зелене партије. Искоришћавајући пропагандну снагу фотографија, Бојс се инфилтрирао у политичку арену како би дао публицитет својој естетичкој идеологији.²⁶ У односу на уметност, фотографија није добила значајну позицију све до 1960-их када су концептуални уметници као што су Мел Бошнер (Bochner), Роберт Морис (Morris), Ханс Хаке (Haacke), Дуг Хуеблер (Doug), Ден Грејем (Dan Graham), Брус Науман (Bruce), Денис Опенхајм (Dennis Oppenheim), Роберт Смитсон (Smithson), Гордон Мата-Кларк (Matta-Clark), Мајкл Ашер (Michael Asher) и други, развили медијски неспецифичне, постстудијске праксе које су присвојиле фотографију.

Ефекат овог концептуалног заокрета резултовао је крајем хијерархије коју су неговали традиционалисти, чиме су фотографија и филм постављени у категорију за себе. Данас уметност пре него да постоји као медиј, специфично конституише дефинитивну економију концепата представљајући помоћу оног медија који је најбоље служи.²⁷ Роберт Смитсон, најзначајнији представник *ленд арта*, правио је огромна монументална дела у природном окружењу. Затим је та дела често фотографисао из хеликоптера или авиона због њихових великих димензија, а понекад је те фотографије излагао заједно са гомилама материјала одабраног са локалитета одређеног дела. Смитсон је у исто време радио мапе и ваздушну фотографију за једну архитектонску компанију, тако да су му на тај начин оне биле и доступне. Међутим, његова уметност је захтевала значајна финансијска средства, јер је утрошено пуно материјала и ангажовано доста радника и механизације, од багера и камиона до хеликоптера и авиона.²⁸ Спој конструкције и деконструкције може се пронаћи код Гордона Мата-Кларка, који најпре „сецира” и интервенише на одређеним грађевинама, фотографише их, а затим интервенише и ствара на њима додатне шупљине које

26 Warren, L. (2005) *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, 3-Volume Set, London and New York: Routledge, p. 125.

27 Peres, M. R. (2012) *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*, Boca Raton, Florida: CRC Press, p. 61.

28 Занимљиво је Смитсоново мишљење о дилерима и музејима, будући да његова уметност у основи ипак излази из ових оквира: „Дилери и музеји су суштински испреплетени, повезани, тако да ја заиста не видим то као велики проблем. То је само другачија реалност. Мислим да постоји производна вредност, увек је постојала та повезаност, и опет, постоји фантазија којом је куратор искључен, у некој кули од слоноваче док сви ови страшни дилери трче околу. Ја заиста то не видим, мислим да је то просто реалност. Сlike се купују и продају; Flam, J (ed.) (1996) *Robert Smithson: The Collected Writings*, Oakland, California: University of California Press, p. 262.

ни он сам није направио на објекту. Историчар уметности Памела Ли (Lee) сматра да Гордонов рад функционише дуж линија Батајеве (Bataille) критике, оне која је интервенисала у утврђеним круговима друштвене економије потрошње и трошка.²⁹



Слика 3 *Спирални насип*, Велико слано језеро у Јути, Роберт Смитсон, 1970.



Слика 4 *Конусни пресек*, Гордон Мага-Кларк, 1975.

Дигитални уређаји нам помажу да стварамо слике модерног доба, али да у исто време редефинишемо оне из прошлости. С обзиром на то да се непрестано појављују нови модели камера, мобилних телефона и других уређаја, човек је принуђен да се стално изнова навикава на технологију. Без обзира на крајње убрзане промене, припадници потрошачког друштва морају остати имуни на овај технолошки бум и не дозволити да уређаји њима владају. Предност мобилних телефона је та што су практични за ношење, а при том имају и већи број различитих функција. Тако њима можемо забележити у свом окружењу неке ситуације, за које би нам са посебним фотоапаратом или камером требала одређена

²⁹ Lee, P. M. (2012) *Forgetting the Art World*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, p. 116.

припрема. Видели смо да је визуелна економија на одређени начин повезана са визуелном културом, а доста додирних тачака има са визуелном антропологијом. То је нарочито изражено у области кинематографије која представља богато поље за истраживање, како визуелног тако и економског аспекта. Лусијен Тејлор (Lucien Taylor) стаје у одбрану филма и закључује да особеност приступа визуелне антропологије лежи искључиво, али снажно, у медијуму: „Није јасно да интересовање антропологије за визуелну културу захтева или би чак могло имати користи од институционализације одвојене под-дисциплине (нпр. визуелне антропологије). С друге стране, антропологија која је конститутивно визуелна, која се спроводи углавном кроз визуелни пре него потпуно вербални медиј, тако је радикално другачија да... има добар захтев да се одвојено разматра.”³⁰ Визуелни антрополог Емили де Бригард (Emilie) напомиње како је надмоћна вербална склоност антропологије била наивна и неефективна, изазвана од стране иноватора етнографског филма у годинама пре Првог светског рата.³¹ Међу реалистичним друштвеним дисциплинама антропологија је можда направила највећи излет у филмске репрезентације, а етнографски филм још увек није цењен са много интелектуалне строгости или поверења.³²

У визуелној економији где видљивост подразумева губитак, чин ускраћивања добија позитивну вредност по себи.³³ Ово је нарочито изражено у филмској индустрији, где бројни примери сведоче о визуелној потрошњи и економском трошку, како на самом филму тако и у стварности. Један од

30 Taylor, L. (ed.) (1998) *Transcultural Cinema*, David MacDougall, Chichester, West Sussex: Princeton University Press, pp. 16-17.

31 Brigard, E. D. The History of Ethnographic Film, in: *Principles of Visual Anthropology*, ed. Hockings, P. (2003), Berlin, New York: Mouton de Gruyter, p. 14. Иако је антропологија ушла у филм малтене на његовим самим почецима, визуелна антропологија у САД-у је постепено професионализована кроз серије развојних фаза започетих 1950-их и у 1970-им годинама. El Guindi, F. (2004) *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*, Lanham, Maryland: Rowman Altamira, p. 25. Такође, термин „визуелна антропологија” је скован после Другог светског рата и постепено је постао повезан са концептуализацијама и истраживачким активностима интегрисаним са употребом визуелних алатки, како би се направили записи о култури и да би се проучавали друштвени системи коришћењем етнографског метода описа и поређења. Worth, S. (1981) *Studying Visual Communication*, ed. Gross, L., Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, p. 48.

32 Devereaux, L. and Hillman, R. (1995) *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, p. 2.

33 Prager, B. (2012) *A Companion to Werner Herzog*, Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, p. 409.

примера где је чин ускраћивања довео до позитивних ефеката јесте „мексичка фаза” (1946–1964) од 32 филма Луиса Буњуела (Buñuel). Иако је ову фазу, у којој је снимао чак и три филма годишње, Буњуел сматрао за релативно успешну,³⁴ она је његовој режији дала један нов квалитет. Тај квалитет је управо произашао из недостатка средстава,³⁵ а огледа се у напуштању у одређеној мери дотадашњих оквира надреалистичког приступа у снимању филмова и њиховом свођењу на минималистичке и метафизичке сцене. С друге стране, филм „Фицкаралдо” (Fitzcarraldo, 1982) Вернера Херцога (Werner Herzog) предочава различитост култура, односно вештачко интегрисање елемената једне у другу културу. Главни јунак, Ирац Брајан Свини звани Фицкаралд (Клаус Кински), трговац каучуком, заљубљеник је у оперу, нарочито извођења тенора Енрика Каруза (Enrico Caruso). Он долази на идеју да у амазонској прашуми, код Икита у Перуу источно од Анда, уз помоћ богатих трговаца изгради оперу, пошто је претходно банкротирао и није успео да изгради Трансанденску железничку пругу. У том подручју су се већ населили бројни Европљани и северноафрички сефардски Јевреји, између осталог и због каучука, и они су са собом донели своју културу. У овом случају се културни процеси дешавају у повећавајућим „детериторијализованим” транснационалним глобалним контекстима, од којих су многи изван домашаја националних политика.³⁶ Полазећи од Веберове (Weber) премисе да је култура свуда и да је одувек била, Џон Лоу (John Law) закључује да је оно што

34 Буњуел истиче да су, због неопходности да живи од свог рада и да од њега издржава своју породицу, можда филмови из ове фазе касније различито оцењени: „Дешавало ми се да прихватим теме које ја не бих никако изабрао и да радим са глумцима који су врло лоше одговарали својим улогама. Ипак, то сам често говорио, верујем да никада нисам снимно сцену која је била супротна мојим уверењима, мом личном моралу. У овим филмовима неједнаке вредности ништа ми се не чини недостојним. Додајем да је моја сарадња са мексичким сарадницима на филму била у већини случајева одлична.” Buñuel, L. (1983) *Moj poslednji uzdah*, Beograd: Institut za film, str. 164.

35 Током снимања неких од филмова из „мексичке фазе” Буњуел се кајао што је изабрао да снима у Мексику, између осталог и због недостатка средстава: „Зажалио сам неколико пута што сам снимно „Анђела уништења” у Мексику. Замишљао сам га радије у Паризу или Лондону, са европским глумцима, са луксузним костимима и у раскошном декору. У Мексику, и поред лепоте куће у којој је сниман филм, и поред напора да изаберам глумце који неће много физички подсећати на Мексико, патнио сам због сиромаштва, на пример, салвета за сто. Могао сам да покажем само једну, која још увек припада шминкерки која нам је позајмила ту салвету.” Исто, стр. 197.

36 Видети: Anheier, H. K. and Isar, Y. R. (eds.) (2008) *The Cultural Economy*, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE, pp. 318-322.

је претходно узето да буде економско било увек суштински културно у карактеру.³⁷



Слика 5 Капма Индијанци се приближавају броду, кадар из филма „Фицкаралдо”

У филму „Фицкаралдо” је присутан проблем културне економије, али и етнографије као методолошког приступа. Иако овај филм није етнографски, он заправо полази од овог аспекта као основе и гради своју радњу на животу и обичајима Кампа индијанаца. Још један битан аспект овог филма су културне разлике између племенског и урбаног друштва, које на први поглед изгледају непремостиве. Међутим, својеврсни експеримент који Фицкаралд врши – иако носи са собом и одређене ризике – може умногоме помирити ове разлике. На овом примеру се показује да анализа културне економије мора да се гради на ангажовању са живим друштвеним праксама пре него на макро карактеризацији претходно датих друштвених момената. Макро и спољашње форме кроз које ми уопштено повезујемо културу и економију, произлазе из различитих концепата и економије и културе на микро нивоу комерцијалне праксе.³⁸ У филму долази до просторне промене, јер се мења идентитет пребивалишта Кампа индијанаца. Јединствен и особен простор у амазонској прашуми сада поприма одлике „неаутентичности”, будући да добија до тада никада виђени објекат у својој средини, оперу на броду. Тако долази до културног и визуелног „освајања“ по свим параметрима другачијег подручја, које врши цивилизовано друштво. Оваква посматрања места очигледно се такође проширују на предео, као персоналну или културну слику места.³⁹ У „Фицкаралду” се феномен визуелне економије може видети и на примеру

37 Law, J. and Mol, A. (2002) *Complexities: Social Studies of Knowledge Practices*, Durham, North Carolina: Duke University Press, p. 21.

38 Gay, P. D. and Pryke, M. (2002) *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*, London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE, p. 61

39 Terkenli, T. S. and D’Hauteserre, A. M. (2006) *Landscapes of a New Cultural Economy of Space*, Dordrecht: Springer Science & Business Media, p. 9.

визуелне размене, где људи из племена и из цивилизације међусобно размењују своје визуелне доживљаје и обичаје. Ова размена се огледа и у костимима оперских извођача на броду и оних чланова племена који посматрају оперу, где се особе из једне културе по први пут сусрећу са особеностима оне друге. Броду у амазанској прашуми на којем се изводи опера пандан би била зграда опере у урбаној средини. Иако овај брод представља импровизацију и замену за оперу као цивилизацијски производ, и он потиче из урбане средине. Градећи и обликујући овај брод Индијанци усвајају визуелне облике сличне, али опет и различите од оних које имају њихови чамци.



Слика 6 Фотографија са снимања филма „Нанук са Севера“
*„Нанук са севера” и „Фицкаралдо” –
визуелна економија севера и југа*

Визуелна економија је условљена бројним факторима међу којима је поднебље један од најзначајнијих. Људи из различитих средина, из примитивних и цивилизованих друштва, имају другачије погледе на визуелну потрошњу. Утицаји углавном долазе из цивилизованих крајева, ређе обратно, и ти новонастали визуелни елементи се прожимају са онима који су већ дуго времена присутни у примитивним срединама. На тај начин се врши визуелна размена у којој се сусреће древно и модерно. Међутим, визуелна економија се још боље може сагледати када се пореде средине у којима живе различита племена. У том случају се из тумачења искључују аспекти који су условљени развојем цивилизације и акценат се ставља на поднебље и климу. Такође, тумачење се измешта на свој извор, на саме почетке развоја визуелне економије која још није „упрљана” тековинама модерног друштва. То је заправо визуелна економија која се не може сагледавати у оном данашњем модерном, већ у свом изворном значењу. Дobar пример за то пружа поређење између филмова „Нанук са Севера” и „Фицкаралдо”, између

хладног Севера и топлог Југа. За разлику од раније поменутог филма „Фицкаралдо” који је сниман у амазонској прашуми, радња филма „Нанук са Севера” (*Nanook of the North*, 1922) Роберта Флаертија (Flaherty) одвија се у снежном пространству Арктика. Овде климатски услови у великој мери диктирају начела визуелне размене.

Припадници племена са Севера и Југа имају другачије погледе на елементе који сачињавају структуру њиховог визуелног окружења. Ескимима, односно Инуитима из *Нанука*, због белине пејзажа који се простире у недоглед често не могу ништа да виде. Они немају визуелне референце за које би се везали, те стога у њиховој визуелној меморији не могу да се урежу ни средња дистанца ни силуета. И Кампа индијанци из *Фицкаралда* пред собом имају непрегледну прашуму којој се не назире крај. Додуше, у њиховом поднебљу постоје визуелне референце у виду бујне вегетације, али је она толико густа и раштркана унедоглед да је опет тешко да се пронађу основни визуелни фокуси. У филму „Нанук са Севера” главни лик је Нанук који је вођа племена Инуита и врсни ловац. Флаерти нам овде показује снежни пејзаж који изгледа опасно и величанствено и смешта у те декорације многе препреке које мотивишу Нанукове акције. Шетајући кроз огромне ледене области Нанук изгледа мало у поређењу са бескрајношћу арктичког пејзажа.⁴⁰ У *Нануку* се људска фигура губи у белини пејзажа, па тако недостатак колорита још више појачава метафизичку сцену која истиче визуелну супериорност природе. У *Фицкаралду* прашума поседује богатији колорит, а фигуре Кампа индијанаца се утапају у визуелно груписање разноврсних облика амазонске флоре. Као што Нанук мора да савлађује препреке у виду санти леда када чамцем иде у лов, тако и Кампа индијанци својим чамцима прелазе водене површине прашуме из којих извиру многобројне биљке. Белина ових santi на први поглед ствара утисак поједностављивања већег броја облика и њиховог свођења на једну већу форму, за разлику од биљака у прашуми које је својим бескрајним понављањем разбијају као целину. Ипак, и у једном и у другом случају имамо одређену врсту препрека које у зависности од визуализације можемо различито, али у исто време и исто да сагледавамо. Ово друго је у складу са раније поменутиим мишљењем Деборе Пул да људи који живе у потпуно различитим подручјима заправо припадају истој визуелној економији. Чињеница је ипак да је визуелна економија у овим подручјима различита

40 Spence, L. and Navarro, V. (2011) *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*, New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, p. 221.

ако не искључимо и не занемаримо све разлике по питању географских и антрополошких чинилаца, и заснована је на специфичностима одређене области и дубоко усађеним навикама њених становника.

ЛИТЕРАТУРА:

- Anheier, H. K. and Isar, Y. R. (eds.) (2008) *The Cultural Economy*, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE.
- Balm, R. (2015) *Archaeology's Visual Culture: Digging and Desire*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis Limited.
- Bauer, F. De Chirico as Architect: Space and Void in Conceptions of the City between the World Wars, in: *Imagining the City*, eds. Emden, C., Keen, C. and Midgley, D. R. (2006), Volume 1, Pieterien and Bern: Peter Lang, pp. 171-187.
- Bauer, J. M. and Latzer, M. (2016) *Handbook on the Economics of the Internet*, Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Boime, A. (2008) *Revelation of Modernism: Responses to Cultural Crises in Fin-de-sie'cle Painting*, Missouri and London: University of Missouri Press.
- Bredenkamp, H. (2005) *Darwins Korallen: die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin: Wagenbach.
- Brigard, E. D. The History of Ethnographic Film, in: *Principles of Visual Anthropology*, ed. Hockings, P. (2003), Berlin, New York: Mouton de Gruyter, pp. 13-45.
- Buck-Morss, S. Visual Studies and Global Imagination, in: *The Politics of Imagination*, eds. Bottici, C. and Challand, B. (2011), Abingdon: Birkbeck Law Press, pp. 214-234.
- Bunjuel, L. (1983) *Moj poslednji uzdah*, Beograd: Institut za film.
- Burgis, O. (2002) *Small and Medium-sized Enterprises, Globalization and the Internet*, Hamburg: Diplom.de.
- Devereaux, L. and Hillman, R. (1995) *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Duncum, P. (2004) Visual Culture Isn't Just Visual: Multiliteracy, Multimodality and Meaning, *Studies in Art Education, A Journal of Issues and Research*, 45(3), pp. 252-264.
- Edwards, C. (1989) *Van Gogh and God: A Creative Spiritual Quest*, Chicago: Loyola Press.
- El Guindi, F. (2004) *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*, Lanham, Maryland: Rowman Altamira.
- Flam, J (ed.) (1996) *Robert Smithson: The Collected Writings*, Oakland, California: University of California Press.

- Gay, P. D. and Pryke, M. (2002) *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*, London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE.
- Hughes, J. (ed.) (2012) *SAGE Visual Methods, Volume 1-4*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE.
- Law, J. and Mol, A. (2002) *Complexities: Social Studies of Knowledge Practices*, Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Lee, P. M. (2012) *Forgetting the Art World*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- McKnight, L. W. and Bailey, J. P. (1998) *Internet Economics*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Michelsen, A. (2006) *Culture and Creativity: Visual Culture and Beyond*, Rio de Janeiro: Humanities Center – CTCH.
- Mirzoeff, N. (1999) *An Introduction to Visual Culture*, London and New York: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2002) Showing Seeing: A Critique of Visual Culture, *Journal of Visual Culture*, Vol. 1(2), pp. 165-181.
- Peres, M. R. (2012) *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*, Boca Raton, Florida: CRC Press.
- Pollak, M. (2010) *Cities at War in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Poole, D. (1997) *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Poster, M. (2002) Visual Studies as Media Studies, *Journal of Visual Culture*, Vol. 1, No. 1, 67-70.
- Prager, B. (2012) *A Companion to Werner Herzog*, Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons.
- Rose, G. (2016) *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, Thousand Oaks, California: SAGE.
- Schmidt, J. E. (2011) *Language Mapping: Part I. Part II: Maps*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Schroeder, J. E. (2005) *Visual Consumption*, Abingdon-on-Thames: Psychology Press.
- Smith, K. S. (2006) *Architect's Drawings*, London and New York: Routledge.
- Spence, L. and Navarro, V. (2011) *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*, New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Taylor, L. (ed.) (1998) *Transcultural Cinema. David MacDougall*, Chichester, West Sussex: Princeton University Press.
- Terkenli, T. S. and D'Hauteserre, A.-M. (2006) *Landscapes of a New Cultural Economy of Space*, Dordrecht: Springer Science & Business Media.

Väliaho, P. (2014) *Biopolitical Screens: Image, Power, and the Neoliberal Brain*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Wallace, R. T. (1966) *The World of Leonardo: 1452–1519*, New York: Time.

Warren, L. (2005) *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, 3-Volume Set*, London and New York: Routledge.

Worth, S. (1981) *Studying Visual Communication*, ed. Gross, L., Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Goran Gavrić

University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

POSSIBILITIES FOR THE DEVELOPMENT OF VISUAL ECONOMY AS A SCIENTIFIC DISCIPLINE

Abstract

In an effort to determine certain basic principles of Visual Economy, it is natural and quite logical to first consider it in the context of traditional media. This implies that we will have a smaller number of media available, which enables us to better understand and define the problems they deal with. In its further structuring and defining, a wide range of the media and new visual aspects and possibilities that are available to us in the modern age can be very helpful. Anthropologist Deborah Pool defines the Visual Economy as a political, economic and social matrix in which photos operate, and defines their production, circulation, consumption and possession. Before any attempt to determine visual economy framework, it is necessary to consider the crucial and revolutionary role of the Internet today. The economy and all the other phenomena that accompany it are inevitably included in this vast network of computers. Also, visual perception is unimaginable outside the context of the Internet. Even if we tried to do this we would weave into that network, or at least we would feel something was missing and that the whole was not completely rounded up. In its primary sense, the Internet Economy refers to the basic economic qualities of the Internet, and how the Internet service providers share costs and provide services. However, many of the issues that appear in the Internet Economy look similar to those in the traditional industrial economy. The Internet Economy covers more and more areas of the economy, and at the same time, every industry is not under the influence of the Internet in the same scope. This secondary significance, which is more important to us, refers to visual content on the Internet (photos, pictures, films, etc.) and their consumption and affect on the consumers from different cultures. Visual Economy is in some way connected with Visual Culture, and there are many touch points with Visual Anthropology. This is especially expressed in the field of cinematography, which is a rich field for research, from both visual and economic aspect.

Key words: *visual economy, visual culture, cultural economy, Internet, Internet economy, traditional media, new media*

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1963243M

УДК 7.072.2:929 Кешељевић-Барбеза О.

оригиналан научни рад

ОЛГА КЕШЕЉЕВИЋ БАРБЕЗА

НЕВИДЉИВИ УЧЕСНИК И СВЕДОК ЈЕДНЕ ЕПОХЕ

Сажетак: У овом раду по први пут у националној историографији разматра се личност Олге Кешељевић Барбеза, историчарке уметности и глумице. Дошавши у Париз 1936. године с намером да докторира на студијама историје уметности, ступила је у контакт с кругом југословенских сликара: Љубицом Цуцом Сокић, Иваном Табаковићем, Бором Барухом, Петром Лубардом, итд. Током Другог светског рата венчала се за Марка Барбеза, младог интелектуалца, оснивача издавачке куће L'Arbalète, која је, између осталих објављивала дела Жана Женеа, Антонена Артоа, Албера Камија, Лане Леклерк, Пола Елијара, Жан-Пол Сартра, Франца Кафке, Бориса Вијана, Достојевског, Вилијема Фокнера. На основу публиковане преписке са Женеом, многобројних посвета исписаних у књигама које су биле у власништву породице Барбеза, Олгиних портрета које су насликали неки од најзначајнијих српских сликара ХХ века, сведочанстава наследника њихових породица, пронађених разгледница и писама упућених Недељку Гвозденовићу (у Документацији Галерије САНУ), као и других материјалних трагова, у овом тексту говори се о улози коју је Олга Кешељевић имала на културној сцени Француске, као и спонама које је остварила са српским уметницима чија су се дела налазила у уметничкој збирци Барбеза. Истовремено, на основу нових сазнања о породичној заоставитини стављеној на аукцијску продају 2016. године у Паризу, поставља се питање о доступности документације и личних преписки са домаћим уметницима који би унапредили започето истраживање.

Кључне речи: Олга Кешељевић Барбеза, Марк Барбеза, Жан Жене, Љубица Цуца Сокић, Недељко Гвозденовић, интимизам, писма

Трагови у времену

Олга Кешељевић Барбеза преминула је у Паризу 21. децембра 2015, у сто другој години. Њено име помиње се у радovima Ирине Суботић¹ о сликарки Љубици Цуци Сокић (1914–2009), као и у разговорима које је са уметницом водио Зоран Л. Божовић. Богдан Шупут (1914–1942) говори о њој као „Цуциној пријатељици” у писмима која 1938. и 1939. из Париза шаље брату у Нови Сад, док се Пеђа Милосављевић (1908–1989) сећа да је његов париски „салон” повремено посећивала Олга Кешељевић, Диленова (Charles Dullin)² ученица, а касније супруга издавача Марка Барбеза (Marc Barbezat). Констатација о њеном присуству на неком догађају, приче о дружењима југословенских уметника у Паризу у другој половини тридесетих година, ретке фотографије, сликани портрети у приватним збиркама, као и посвете у књигама, изгледају као недовољан број трагова да се укаже на значај који је ова „невидљива” дама имала за француску и југословенску уметничку сцену прошлог века. Томе треба додати и честу недоступност извора попут страна из дневника (уколико је и вођен) или писама, чије је слање значајно редуковано до краја Другог светског рата када су их замениле разгледнице и телеграми, постепено потиснути појавом телефона.

Ретке, у журби исписане нечитке белешке, пословне трансакције, преговори у којима се дискутују вредности дела, усамљени примерци из контекста истргнутих преписки које су беживотно лежале у архивама, враћају у живот материјал који је, на почетку, изгледао фрагментаран, а који с временом добија особено значење и контекст. Постоје различити мотиви који терају истраживача да реконструише нечији живот: један од најочигледнијих је наклоност која, можда и подсвесно, утиче на избор теме. Други разлози прелазе у домен научне страсти да се од доступних коцкица састави мозаик који ће бити прва фаза у будућој борби против заборава. Осветљавајући *мале историје* које су до сада биле

1 Видети: Суботић, И. (2011) *Пастели Љубице Цуце Сокић*, Крагујевац: Галерија РИМА, стр. 26, 34, 49, као и: Суботић, И. Женски портрети Љубице Цуце Сокић, у: *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, (ур.), Лојаница, М. (2015), Београд: САНУ, стр. 95–109.

2 Шарл Дилен био је студент редитеља, глумца и продуцента Жака Копоа (Jacques Copeau) и један од најутицајнијих професора глуме у Француској. Иако је Албер Каму (Albert Camus) говорио да у Француској постоји театар пре и после Копоа, Дилен је био његов достојни следбеник, који је у позоришту *Антоан* (Théâtre Antoine) у Паризу окупио малу групу студената, међу којима и писца Антонена Артоа (Antonin Artaud). Рад настављају у *Théâtre de l'Atelier* у 18. арондисману до Другог светског рата.

непознате стиже се до интегралне слике одређене епохе која постаје целовита захваљујући драгоценим и до сада за- постављеним детаљима. Једна од тих приватних историја припада Олги Кешелевић Барбеза која је чинила културну спону између Србије и Француске, иако се то на први поглед не открива лако.

*Једна глумачка епизода:
појава Марка Барбеза и Жана Женеа*

Двадесетих и тридесетих година прошлог века у Париз долазе многобројни српски уметници. Неки од њих су већ дужи време боравили у културној престоници света (Марко Челебоновић, Петар Лубарда, Васа Поморишац, Иван Табаковић, итд.), а након 1935. стижу и Љубица Сокић, Богдан Шупут, Миливоје Узелац, Бора Барух, Јурица Рибар. Сећајући се овог времена с носталгијом, Сокићева је издвајала име пријатељице Олге Кешелевић, која је након завршене гимназије и студија историје уметности, допутовала у Париз 1936. године.³ Имала је 23 године: иза себе је оставила родно Цетиње и београдску калдрму одлучно се упутивши у Француску на израду доктората о Дегаовим (Edgar Degas) скулптурама.⁴ Сокићева је била млада уметница која је, попут Олге, уз родитељску подршку, кренула у центар европске културе како би унапредила постојећа београдска учења. У Француску је дошла у јесен 1936. и уписала се на *Академију Гранд Шомијер* (Académie de la Grande Chaumière), по њеним речима, веома слободну школу у којој је више радила по моделу, него што је заиста учила.⁵

Схвативши да ће највише напредовати у непосредном контакту с ремек-делима сликарства, време је проводила у музејима, дружећи се с Бором Барухом и аматером-сликарем, Рајком Левијем.⁶ У то доба у посланству у Паризу био је и Пеђа Милосављевић, а из Сен Тропеа су стигли Алекса Челебоновић и Јурица Рибар. Управо су је њих двојица упознали са Олгом Кешелевић: „Сећам се врло добро, то

3 Воžović, Z. L. (2001) *Razgovori o umetnosti*, Beograd: Beopolis, Remont, str. 34.

4 Ову информацију пружио ми је Кристоф Кешелевић (Christophe Kesheljović), син Олгиног млађег брата Драгаша, који је од 1940. године такође живео у Паризу. Иако није био сасвим сигуран шта је била конкретна тема Олгине (неодбрањене) докторске тезе, он се магловито сећа, из тетких прича, да је у питању био Дега и његов вајарски опус.

5 Воžović, Z. L. нав. дело, стр. 32.

6 Према речима професорке Ирине Суботић која је често разговарала с Цуцом Сокић, сликарка је о њему говорила с великом нежношћу, жалећи што је њихово пријатељство било насилно прекинуто.

је било после подне, око шест сати, ишла сам у Куполу да попијем кафу. Наједанпут они ми машу. Мало дубље су седели за једним столом. Приђем им, а и Олга је с њима. Тада смо се упознале. Толико смо се спријатељиле, да смо и данас велики пријатељи.”⁷

У току 1937. и 1938. године када су заједно живеле на Отеју у изнајмљеном стану, Сокићева је, осим часова сликања и вечерњег акта, све слободно време проводила са Олгом: „Једно време Олга и ја смо толико ишле у бископе, да је то било страшно. По два, три пута дневно идемо у биоскоп.”⁸ Потврде се могу наћи на сачуваним фотографијама из албума породице Гаталовић (наследници Сокићеве), где су Олга и Цуца виђене док журно пролазе париским улицама, а релевантна објашњења понуђена су како у разговорима са сликарком, тако и у аутобиографским записима глумца и Олгиног пријатеља, Жака Франсоа (Jacques François)⁹. Упркос чињеници да је у Француску дошла због доктората, Олга се определила за узбудљивији живот који ће је трајно одвојити од дисертације и одвести пут театра и глуме, коју је све до пролећа 1943. учила у атељеу Шарла Дилена, а затим усавршавала код Рејмона Рулоа (Raymond Rouleau). Нагли развој сценских уметности у току треће и четврте деценије, учинио је светла позорнице магичним за многобројне девојке које су пристизале у Париз. Дивећи се фаталним глумицама великог екрана и Олга Кешељевић је маштала да једног дана заигра у неком од филмских или позоришних остварења.¹⁰ „Она се јако интересовала за глуму и била у школи Шарла Дилена (...) Олга је имала велики круг пријатеља из те школе, а и ја сам се онда с њима дружила, јер Олга и

7 Vožović, Z. L. нав. дело, стр. 35.

8 Исто.

9 Жак Франсоа био је комедиограф који је у току Другог светског у студију Рејмона Рулоа упознао Олгу. Једно поглавље његове аутобиографије посвећено је сећањима на њу и познанство с младићем из Лиона који ће постати Олгин супруг. Видети: François, J. (1999) *Rappels*, Paris: J'ai Lu, pp. 23–24, 31–32.

10 Ово место јој је након ослобођења Француске „преузела” неодољива Марија Казарес (María Casarès) која је 1945. добила улогу у култном филму Марсела Карнеа (Marcel Carné) *Деца раја* (Les enfants du paradis), а затим 1950. године у Коктоовом (Jean Cocteau) *Орфеју* (Orphée). Дубоког гласа и заводљиве лепоте, Казаресова је била Сара Бернар свог времена, трагична Федра и Леди Магбет, она је играла све од Корнеја (Corneille) до Клодела (Claudel). Надалеко чувена била је њена интимна веза с Камијем која је започела на дан савезничког искрцавања у Нормандију и трајала до трагичне пишчеве смрти. Страсна љубавна прича потврђена је и низом размењених писама између 1944. и 1959. године. Видети даље: Camus, A. and Casarès, M. (2017) *Correspondance (1944–1959)*, Paris: Gallimard.

ја смо становале заједно.”¹¹ Проводећи дане у кругу југословенских уметника у Паризу, с једне стране, и с будућим значајним француским глумцима, с друге, она је остваривала споне између два различита културна миљеа, између два „неспојива” света. У организацији тих вечерњих сусрета посебно место припадало је Пеђи Милосављевићу у чијем су стану „једанпут месечно, суботом, приређиване велике партије изненађења... Стални гости су били Едвиж Фејер и њен супруг, Мишел Морган, Франсоаз Розе и друге личности из света позоришта и филма, као и сликари Миливоје Узелац и Богдан Шупут, повремено и Цуца Сокић и Олга Кешељевић...”¹²

Једина права прилика да заигра у позоришту пружила јој се децембра 1943. године, у време немачке окупације Француске, када је Олга преносила писма, необјављене рукописе, драмске комаде и новеле из слободне у окупирану зону.¹³ Према наводима Жака Франсоа, највећи део поште слао је Рене Таверније (René Tavernier) из Лиона, отац будућег истакнутог редитеља Бертрана Тавернијеа (Bertrand Tavernier). Начин на који се из корена променило понашање неретко плаховите Олге, средином 1943, наговестило је да ће на сцену ступити мушкарац који ће јој променити живот.¹⁴ У питању је био Марк Барбеза (1913–1999), син власника фармацеутске компаније *Жифре-Барбеза* (Gifrer-Barbezat) из Десина, месташца недалеко од Лиона, заљубљеник у књижевност и оснивач издавачке куће *Ларбалет* (L'Arbalète).¹⁵

11 Воžović, Z. L. нав. дело, стр. 35.

12 Адамовић, Д. (21. април 1974) *Страст да шарам*, *Политика*.

13 François, J. нав. дело, стр. 31. Према речима Кристофа Кешељевића, Олга никада није била чланица Покрета отпора, али је познавала многобројне интелектуалце који су активно учествовали у борби против окупатора. Она је почетком 1944. почела да живи на релацији Париз – Лион, тако да се често кретала између окупиране и слободне зоне. Ово је био разлог њеног „сталног” ангажмана у преношењу писама и рукописа.

14 Исто, стр. 32. Треба истаћи да је период између 1937. године, када је од срчаног удара изненада преминуо Олгин отац, инжењер Јован Кешељевић, и летњих месеци 1943. када је упознала будућег супруга Марка Барбеза, за Олгу био изузетно тежак. Првих година у Паризу (до августа 1939) највећу подршку јој је пружала Цуца Сокић, међутим с повратком већине српских уметника у домовину, она је остала сама и живела је веома оксудно по изнајмљеним собама или је чак преспављивала у становима колега из глумачке школе. Олга се овог непријатног времена накнадно ретко сећала, али је братанцу Кристофу признала да је управо због велике усамљености имала јаку жељу да породицу (сестру Веру и брата Драгаша) што пре пресели у Париз.

15 Покренут маја 1940, часопис *Ларбалет* је био замишљен као књижевна ревија. Имао је тринаест бројева и излазио је до 1948. године. Већ 1941. почиње и делатност издавачке куће *Ларбалет* која је штампала неке од најзначајнијих француских писаца XX века, према осетљивом

У јесен 1943, Олга Кешелевић, тада Маркова вереница, послала му је из Париза у Лион писмо с преписом контроверзне песме *Осуђеник на смрт* (*Le Condamné à mort*) Жана Женеа, коју је њој уступио колега Франсоа, препоручујући Марковој пажњи ово, до тада, непознато име француске књижевности. Децембра исте године започеле су пробе на поставци драме Жан-Пол Сартра *Иза затворених врата* (*Huis Clos*). Барбеза је спремао нови број ревије *Ларбалет* с поглављем из Женеове *Бородице од цвећа*, Сартровом поменутом једночинком која је тада носила наслов *Les Autres*, писмима Пола Клодела, и преводом *Записа из подземља* Достојевског¹⁶. Била је потребна неустрашивост да се илегално покрене и штампа часопис у време окупације у Француској у којој су владали строги немачки закони о цензури. Барбеза је, међутим, имао визију, а његове публикације представљале су „зрак светлости” у тешким ратним временима. Због своје делатности био је стално на оку Немаца, што је неизбежно водило до провера, како од стране француске полиције, тако и Гестапоа. Ни Олга, нажалост, није могла остати поштеђена непријатности.

У Сартровом егзистенцијалистичком комаду требало је да заиграју Кешелевићева као Инес, Олга Козакијевич (*Olga Kozakiewicz*) као Естела, док се у улози Гарсена нашао Камми. Данас је немогуће реконструисати с коликим је ентузијазмом Олга Барбеза (20. децембра 1943. удала се за Марка) дочекала прилику да се опроба на позоришној сцени. Извесно је да је озбиљно приступила припреми представе, улажући знатну енергију у психолошку разраду поверене улоге. Пробе су трајале током зимским месеци, али су изненада прекинуте 10. фебруара 1944. када је Гестапо на забави којој је организовао један од челника Покрета отпора спровео рацију и привео већину присутних. Међу њима била је и

укусу њеног оснивача. Барбеза је изузетно ценио иновацију у писаној речи, његова наклоност била је окренута авангардној мисли, те не чуди што је већ од самог почетка брижљиво бирао књижевнике које ће промовисати и подржавати: Женеа (*Jean Genet*), Арагона (*Aragon*), Елијара (*Eluard*), Анрија Мишоа (*Henri Michaux*), Лорку (*Lorca*), Каммија, Сартра (*Sartre*), Рембоа (*Rimbaud*), Артоа, Бориса Вијана (*Boris Vian*). У време Другог светског рата у ревији су публиковани одломци из дела Франца Кафке, Хемингвеја, Достојевског, док је девети број, с предговором Симон де Бовоар, био тзв. амерички темат посвећен, између осталих, писцима Фокнеру и Хемингвеју. Издавачка кућа *Галимар* је 1997. године комплетно преузела издаваштво *Ларбалета*. Барбеза није имао наследнике, а последње године живота провео је непокретан болујући од Паркинсоновог синдрома. Уговор с Галимаром састављен је према Марковој жељи.

16 Barbezat, M. „Comment Je suis devenu l'éditeur de Jean Genet”, in: *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Genet, J. (1988), Décines: L'Arbalète, p. 242.

Олга, која ће наредних неколико недеља провести у затвору, где су исти, скучени простор, према њеним сећањима, делили ангажовани и несрећни, интелектуалци, проститутке и полусвет.¹⁷ О овим догађајима, крајем фебруара, Жене пише Марку: „Обавештен сам о страшном Олгином хапшењу и жао ми је што сам јој слао округла писма. Ужасно је не претпоставити да и други пате, да пролазе кроз опасне ситуације. Пиши ми детаљније (...) или ћу јој ја писати. Пренеси јој моје саосећање.”¹⁸ У писму од 3. марта он се распитује за њен положај, да би већ 5. марта изразио задовољство што је Олга пуштена на слободу.¹⁹ Треба имати у виду да Сартр није желео да чека. Упркос Камијевом инсистирању да настави с глумицом с којом су пробае почеле, случај је хтео да Олгу Кешелевић никада не види париска публика. Премијера је одржана у другој постави, под немачком окупацијом у Копоовом *Théâtre du Vieux-Colombier*, маја 1944.

Барбеза ће те године постати ексклузивни издавач Жана Женеа, контроверзног писца који је први део свог живота провео по затворима (одакле и коначно излази залагањем Жана Коктоа), где су и настала његова дела *Тајне песме* (1945), *Чудо руже* (1946), *Богородица од цвећа* (1948) и *Песме* (1948). У *Дневнику лопова* који је 1948. у Женеви илегално објавио Албер Скира (Albert Skira), Жене препричава низ живописних епизода по затворима од Београда до Сушака као последње станице пре италијанске границе. У *Заточенику љубави* (1986) описује путовање кроз Југославију 1936/37. године, где у Ужичкој Пожеги проводи месец дана у кућном притвору (због поседовања фалсификованих личних исправа), сећајући се ромских насеља и заносних црних девојака. Према Олгином сведочанству Женеовом биографу Едмунду Вајту (Edmund White), писац тада учи српске народне песме које ће јој касније певати²⁰. Однос с породицом Барбеза имао је успоне и падове због Женеове преке нарави и непредвидивог понашања које је доводило до комплетног прекида у

17 Важно уочити паралелу између судбина које су у Паризу и Београду делиле Кешелевићева и Сокићева. Наиме, новембра 1941, због анонимне дојаве која је била у вези с њеним боравком у Француској и колегом Иваном Рајином, Сокићева је неосновано приведена у затвор на Обилићевом венцу где је остала двадесетак дана. Страшна сећања на те дане, испитивања полиције, загушљиве мансардне собице с малим прозорима у којима се тискало мноштво затвореника, Сокићева је касније ретко евоцирала и нерадо о њима говорила. Видети: Воžović, Z. L. нав. дело, стр. 51–53.

18 Genet, J. нав. дело, стр. 63.

19 Исто, стр. 69.

20 White, E. (1993) *Genet. A Biography*, New York: Alfred A. Knopf, p. 114.

комуникацији,²¹ престанка писања или забрана да *Ларбалет* даље објављује његове књиге. Ситуација се смиривала захваљујући Барбезаовом разумевању и толеранцији, тако да је у другој половини XX века он штампао драмске комаде (*Црнци*, 1958; *Паравани*, 1961; *Слушкиње*, 1963) и реиздавао дела у којима су се, након Женеових интервенција појављивале допуне и корекције.

Међу објављеним књигама из педесетих посебно место припада драми *Балкон* (1956) која излази у ретком, библиофилском издању с дванаест оригиналних литографија Алберта Ђакометија (Alberto Giacometti). Искрено пријатељство између Ђакометија и Женеа датира из 1954. године. Жене је неколико пута позирао Ђакометију у његовом маленом, претрпаном атељеу на Монпарнасу. *Ларбалет* 1958. године објављује Женеову књижицу *Атеље Алберта Ђакометија* на непуних четрдесет и пет страна која му је значила више од било ког другог текста написаног о њему. Од тада је Ђакомети постао сарадник Марка Барбеза радећи илустрације за поједина издања. Међу њима се издвајају илустрације за збирку поезије *Успавана јабука* (*Pomme endormie*) Лене Леклерк (Lena Leclercq), чија су дела била праћена визуелним прилозима Андре Масона (André Masson), Хуана Мироа (Juan Miro), Макса Ернста (Max Ernst) и Балтуса (Balthus). Сви поменути случајеви показују да је Олга Кешелевић Барбеза, у току и после Другог светског рата, била у епицентру културних дешавања у Француској захваљујући издавачкој делатности свог супруга. Колика је била њена улога у овом послу, потврђује и чињеница да ју је Марк, као најближу сарадницу, консултовао у избору и припремама дела. Немогуће је побројати све посвете у књигама које су породици Барбеза поклањали истакнути француски интелектуалци. На аукцији у Паризу јуна 2016. године²², на којој су се појавили ретки, вредни примерци књига из њихове библиотеке, могу се, између осталог наћи посвете: Симон де Бовоар (*Јединој жени коју сам волела с љубављу. Олги Кешелевић. За живот. 13. новембар 1963*); Жана Коктоа

21 Дужи прекид између 1949. и 1955. године настао је у Паризу приликом заједничког сусрета Марка, Олге и Женеа на чије је инсистирање она дошла. Пристала је да дође у ресторан на вечеру под условом да се у њеном присуству не говори о издаваштву. Жене, међутим, није издржао, те је након једне Олгине опаске уследила његова бурна реакција због које су Барбезаови изашли из ресторана без поздрава. После овог догађаја Женеова дела је до 1955. објављивала издавачка кућа *Галимар*. Видети: Barbezat M. нав. дело, стр. 248.

22 Садржај комплетне аукције с детаљним приказом предмета, процењеном и постигнутом ценом, може се наћи на сајту: <http://www.baronribeyre.com/html/index.jsp?id=28184&np=1&lng=fr&npp=50&ordre=2&aff=1&r=>

(*Олги коју волим. Жан*); Женеа на фотомонтажи с Вајдмановим²³ портретом (*Олги Кешељевић у знак сећања на наша заједничка сећања, наша пријатељства, наше љубави, свечано нудим слику крвавог арханђела у оковима полиције. Нов. 1944*); Сартра (*Марку Барбеца, у знак поштовања и пријатељства*); Макса Жакоба (*Олги Кешељевић, почастован сам што се ова звезда рефлектује у мом огледалу, 1949*); или сведочанство у писму Гастона Башлара (Gaston Bachelard) послато Марку (*Послали сте ми дивну књигу. (...) Толико сам радостан што гледам стране са Бакометијем. Срећа што постоје издавачи који препознају достојанство поезије. Хвала Вам*).²⁴

Жене и Барбеца су од 1943. до 1986, уз одређене прекиде, размењивали писма, а овај драгоцен извор података о току, развоју и престанку комуникације услед Женеовог политичког активизма и смрти 1986, *Ларбалет* је објавио 1988. године. Публикована су сва писма која је Жене слао породици на њихове париске и лионске адресе (1943–1949; 1955–1963; 1986), понекад их адресирајући на Олгино име (јануар и фебруар 1944), потврђујући поверење у њу. У књигу су укључене и ретке фотографије Женеа и Олге (за трпезаријским столом у врту у Десину, на улицама Лиона и Париза где се Олга смеши у камеру или се налази у чврстом Женеовом загрљају), као и многобројна графичка решења насловних страна Женеових књига. Тон поменутих писама најчешће је фуриозан, врло ретко су у питању изливи доброг расположења или саосећања (писмо од 15. јануара 1946, када је преминуо Марков отац Пол-Луј Барбеца). Жене изражава незадовољство због лоших услова у којима живи, константног осећаја глади, негодује против издавача који не схватају колико је за писца мучан недостатак дувана, итд. Он, међутим, никада не пропушта да пита за Олгино здравље, да је поздрави и пошаље јој загрљаје.

Према Марковим речима, Жене и Олга су имали буран однос. Често је долазио у Десин (између 1944. и 1948, као и 1956. и 1963. године) како би им показао одломке из својих нових дела. Лета 1956. у посети породици Барбеца била је и Цуца Сокић, и том приликом Жене је читао делове из

23 Еуген Вајдман био је немачки серијски убица који је гилотиниран јуна 1939. у Француској. Било је ово последње јавно гилотинирање у Паризу.

24 Олга Барбеца је 2000. године поклонила Факултету ликовних уметности у Београду 385 монографских публикација и 106 каталога. Овај легат се данас не налази на једном месту већ је инкорпориран у цео фонд библиотеке.

комада *Црнци*.²⁵ Изузетно комплексну везу, између љубави и мржње, можда је најбоље дефинисао сâм Жене када је Олги признао: „Ви сте једина жена с којом бих се могао оженити, зато што бисмо се препирали. (...) Али Ви се никада не бисте удали за мене јер ме сматрате непривлачним.”²⁶ Многобројни детаљи који упућују на везаност Женеа за породицу Барбеза могу се пронаћи у објављеним писмима. Већина њих остаће непозната широј јавности јер актери ове приче више нису међу живима.

*Олга Каљешевећ Барбеза и
српска уметност XX века*

У уметничкој збирци породице Барбеза налазио се значајан број дела српског сликарства XX века на основу којих се могу анализирати везе успостављене са одређеним ауторима, као и укусу који су неговали. У питању су радови Боре Баруха из тридесетих година, а затим и Љубице Цуце Сокић, Петра Лубарде, Ивана Табаковића и Недељка Гвозденовића, најчешће из њихових зрелих послератних фаза, што неминовно упућује на Олгину и Маркову наклоност ка модернистичком изразу у уметности. Интересантно је да се у власништву Барбезаових налазила и Лубардина композиција *Фантастична звер* која је марта 2017. у београдској галерији *Еуросалон* на Андрићевом венцу први пут приказана јавности након 64 године. Настало у Београду почетком шесте деценије ово Лубардино дело је, заједно са још двадесет и четири његове слике, с великим успехом представљало Југославију на Другом бијеналу у Сао Паолу 1953. године, где је и награђено. Слика је том приликом продата и десет година налазила се у Бразилу, да би је касније купио Марк Барбеза у чијем је власништву била до његове смрти 1999. године, када је Олга продала колекционару с наших простора који живи у Паризу. Композиција је под називом *Рибе* била репродукована у књигама *Савремено југословенско сликарство* (Београд, 1957) Ота Бихаљи Мерина, као и код Лазара Трифуновића у студији *Петар Лубарда* (едиција *Сликарски вајари*, Београд: Просвета, 1964) с напоменом да се налази у приватном власништву у Лиону (Француска). Коначно, на основу црно-беле фотографије *Фантастичне звери* која се чува у Лубардиној архиви *Куће легата* у Београду а на чијој

25 Barbezat, M. нав. дело, стр. 260. У писму од 6. децембра 1961. Жене наводи да се *Црнци* изводе у Београду и пита се одакле потичу „црни” глумци који знају да говоре српски. Видети: Genet G. нав. дело, стр. 222.

26 Barbezat M. нав. дело, стр. 259. Марк Барбеза примећује да је Жене био оптерећен својим физичким изгледом. Зна се, између осталог, да је његова робусна физиономија и ћелава глава била изузетно привлачна Ђакометију, који је и из ових разлога желео да га портретише.

полеђини пише „власништво Барбезат, Лион”, колекционари Душан Клепић и Владимир Крстоношић започели су потрагу за сликом коју су и коначно откупили 2017. године и вратили је у Београд.²⁷

Преко тридесет цртежа и слика у техникама оловке на папиру, акварела, гваша, уља на платну и пастела на папиру у Збирци Барбеза припадало је различитим стваралачким периодима Љубице Сокић, међу којима се истичу остварења из њене посткубистичке фазе касних педесетих, као и релативне и генерализоване апстракције седме и осме деценије прошлог века. Према сведочанству др Миомира Гаталовића, сликаркиног унука, Цуца Сокић је редовно, током шездесетих и седамдесетих година прошлог века, путовала у Десин и Лион, као и у Швајцарску где је живела мајка Марка Барбеза. Тада настају цртежи Десина, Женевског језера и швајцарских крајолика, данас у поседу породице Гаталовић, као и Музеја савремене уметности у Београду. Истовремено, Сокићева је неретко путовала на југ Француске са Олгом и Марком, где су проводили лета (1952. заједно су у Сезановом атељеу у Екс-ан-Провансу). Галерија Рима из Крагујевца поседује и драгоцене пејзаже Раматуела (Ramatuella) настале између 1971. и 1975. године у техници пастела. Више него што представљају верне приказе конкретног места, они су доказ о Цуциним француским путовањима, као и континуираном пријатељству с породицом Барбеза. Многобројне документарне фотографије Марка, Олге и Цуце Сокић у атељеу или дневном салону њеног стана у Београду упућују на чињеницу да је, захваљујући српској уметници, Олга Кешелјевић одржавала везе са отаџбином. Београд је био обавезна станица између Париза и Италије или Шпаније, где су Барбезаови редовно одмарали и летовали све до средине девете деценије XX века када је Марк доживео тешку саобраћајну несрећу, после чега су се путовања проредила.



Слика 1 Илустрација Цуце Сокић за Жифре-Барбеза, почетак 1960-их, Власништво породице Гаталовић, Београд

27 Видети: Ćuković, P. i Denegri, J. (2017) *Lubarda: Besta Fantastica*, Београд: Klepić колекција.

Постоји, такође, посебан аспект сарадње који је Сокићева остварила с Марковом фармацеутском кућом. Реч је о илустрацијама за козметичке производе и лековите чајеве *Жифре-Барбеза* (слика 1). Сокићева се илустрацијом бавила читавог живота: почела је као стрип цртач у *Правди* док је била ученица Уметничке школе у Београду, да би наставила с децом илустрацијом за *Полетарац*, *Змај*, *Пионир*, *Пионирске новине*, као и за приличан број књига. „С највећим уживањем посматрала сам децу у свакој прилици, запажала и памтила дечје портрете, физиономије, њихово одело, њихову игру и све то у датом тренутку стављала у илустрацију.”²⁸ Љубав према деци приметна је и на илустрацији за чај од липе рађеној шездесетих година, веселој и распеваној саги о кућици на дрвету, заправо кутији чаја с филтер врећицама што лете према деци у подножју стабла, која их с радосћу хватају и уживају у топлом напитку. Са свега неколико детаља Сокићева конструише поучну причу о лековитим својствима чаја и важности његове конзумације од „малих” ногу.²⁹



Слика 2 Љубица Сокић, *Олга Кешљевић на дивану*, 1937, Власништво породице Гаталовић, Београд

28 Simeonović-Ćelić, I. (1998) Otkriće neke smirenosti, neke senzibilne racionalnosti, *Likovne sveske* br. 9, Beograd: Univerzitet umetnosti, str. 70.

29 О илустрацијама Љубице Цуце Сокић за Марка Барбеза до сада се није писало. Одређени број решења могуће је евентуално наћи у модним часописима из шездесетих година у којима су се рекламирали козметички производи куће Жифре-Барбеза. Др Миша Гаталовић, поседује скроман број поменутих илустрација и сећа се да су поједина решења укључивала девојке налик холивудским глумицама које препоручују козметику. О илустрацијама Цуце Сокић у дечјим часописима и књигама у Народној библиотеци Србије, септембра 2019. године биће приређена изложба и пратећа публикација Горане Стевановић под називом *Пронађени свет илустрације Љубице Цуце Сокић*, која још увек није објављена у тренутку писања овог текста. Више о поменутој теми видети: Лакичевић-Павићевић, В. (1989) *Предговор каталогу илустрација Љубице Сокић*, Београд: Графички колектив; Ковачић, Д. Дечје илустрације Љубице Цуце Сокић и југословенска визуелна култура шездесетих година ХХ века, у: *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, ур. Лојаница, М. (2015), Београд: САНУ.

Из друге половине тридесетих година потиче неколико значајних Олгиних портрета. У питању су остварења настала у време њеног интензивног дружења с југословенским сликарима у Паризу. Сличне по интимистичкој атмосфери и уобичајеном везивању жене за дом, одређен појмом башларовског гнезда/шкољке, су композиције *Олга Кешељевић у ентеријеру* (крај четврте деценије)³⁰, *Џуце Сокић Олга Кешељевић на дивану* (1937/38, слика 2)³¹ и Богдана Шупута *Портрет Олге Кешељевић* (1938). У сваком од ових дела она је представљена у ентеријеру, ближе дефинисаним трпезаријским столом за којим пише (у случају прве слике), диваном на коме опружена чита (Сокић) или мрком полицом с књигама и раскошним букетом ружичастих и белих цветова у плавичастој вази (Шупут). Виђена у седећем положају на каучу, главе спуштене према књизи, Шупутова Олга више сањари него што је фокусирана на садржај. Погнут поглед, утонулост у мисли и преовлађујућа пасивност наглашавају меланхолично-медитативни став жене.³² Шупут инсистира на Олгиној елеганцији истакнутој начином облачења и зифт црном косом која постаје главни акценат слике. Упркос чињеници да је и код Сокићеве Олга у пасивном положају „читања као позе“³³, а не сазнајног или ангажованог процеса, она је нешто провокативнија: лежерно опружена, благо раширених ногу у одећи налик димијама, нехајно подигнуте десне руке и с ружичастом огрлицом око врата, призива у сећање Матисове одалиске. Особеном оријенталном утиску доприноси и кратак, растрзан потез и фовистичка пламтећа палета која интимистички идеал жене као узорног бића, претвара у темпераментнију и изазовнију *femme nouvelle*. Сокићева ће и у пастелу портретисати Олгу Кешељевић (касних педесетих, раних шездесетих година). Она је тада види као успавану лепотицу, са шакама испод образа, понављајући доминантну претпоставку о жениној повучености и одвојености од света.³⁴

30 Господин Иван Митић, из аукцијске куће *Arte* (Београд) ову слику је на новогодишњој аукцији (2016) понудио под називом Иван Табаковић, *Олга Кешељевић Барбезат у ентеријеру*. Видети: https://issuu.com/artegalerija/docs/arte_aukcija_2016/30.

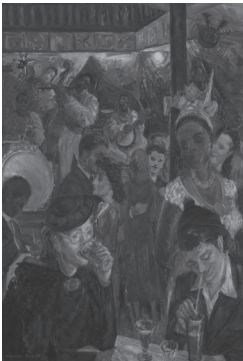
31 Слика се налази у збирци породице Гаталовић у Београду и љубазно ми је уступљена приликом рада на овом тексту.

32 Чупић, С. (2008) *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, стр. 99.

33 Исто, стр. 104.

34 Пастел *Портрет Олге Кешељевић Барбеза у лежећем положају* под каталожним бројем 8 на страни 99, репродукован је у монографији: Суботић, И. и Мартиновић, Н. (2011) *Пастели Љубице Џуце Сокић*, Крагујевац: Галерија РИМА.

Богдан Шупут ће на монументалној композицији *Кафана у Паризу* (1939, слика 3), заведеној у Галерији Матице српске 1958. под називом *Boule Blanche Bal Nègre*, први (и вероватно једини) пут приказати Олгу Кешељевић ван препознатљивог интимног кућног аранжамана, у помамној атмосфери ноћног бара где се целу ноћ плесало уз цез. Заједно с Цуцом Сокић (у црвеној хаљини), Олга прекорачује тзв. скучени простор „друштвене смештености, покретљивости и видљивости.”³⁵ Дата у профилу у модерној плавој хаљини док плеше са својим партнером, Кешељевићева потврђује жељу да се активно укључи у париски живот који су, уз позориште, биоскоп и оперу, чинили и ноћни изласци, и тако се избори с претпоставком да „боравак напољу, у свету, уместо у сигурном дому, излаже младу, незаштићену жену подозрењу.”³⁶ Истини за вољу, одређена ограничења прећутно су постојала, а ни даме на слици нису биле без мушке „заштите”. То потврђује и Шупут сећајући се: „Цез послат с неба. Свирају црнци. Нешто равно концерту. Сјајно...савршено. Тај ритам, темпо да полудиш. Свирају непрекидно два цеза, ми смо их слушали од 11–3,5. Било нам је жао што смо морали ићи кући због девојака које су са нама биле.”³⁷



Слика 3 Богдан Шупут, *Кафана у Паризу*, 1939, Галерија Матице српске, Нови Сад



Слика 4 Бора Барух, *Олга Кешељевић*, 1939, приватно власништво

Без обзира шта подразумева овај ранији повратак кући „због девојака”, једно је сигурно: *Бул Блани* (33 rue Vavin), баш као и *Бал Негр* (33 rue Blomet), овековечени на Брасајевим (Brassaï) фотографијама из тридесетих, сматрани су Харлемом Париза. Иако је страст према црначком плесу достигла

35 Polok, Grizelda. „Modernost i prostori ženskosti”. <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>, приступљено 18. 01. 2019

36 Nohlin, L. *Žene, umetnost i moć*, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, ur. Anđelković, B. (2002), Beograd: Centar za savremenu umetnost, str. 139.

37 Јовановић, В. (1984) *Сликари Богдан Шупут*, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, стр. 57.

врхунац доласком Цозефине Бејкер (Josephine Baker) 1925, нема сумње да се одржала и током тридесетих у бројним клубовима Монмартра и Монпарнаса. Елегантно обучене даме прихватале су га као „доказ” своје модерности, спонтаности и опуштености спрам смерности уписане у контролисане покрете класичног плеса.³⁸ Коначно, можда и најбољи доказ јачине Олгиног карактера пружа Бора Барух на портрету из 1938/1939. године (слика 4).³⁹ Супротстављајући се претпоставци о жениној слабости и пасивности, он је приказује као неустрашиву хероину, у фронталној пози, разбрушене црне косе, директно суочену с погледом посматрача. Уметник „хвата” саму суштину озбиљне и достојанствене Олге Кешељевић приказујући „један моћан, енергичан женски лик, који управља уместо да се покорава акцијама својих другова.”⁴⁰

Преписка с Гвозденовићем

У Документацији Галерије Српске академије наука и уметности у Београду чува се једно писмо и десет разгледница на француском језику које су на адресу Недељка Гвозденовића (Студентски трг 19/IX) слали Олга и Марк Барбеза између 1975. и 1977. године (инв. бројеви 6058 и 6060–6069), као и нацрт једног Гвозденовићевог недовршеног писма исписаног на дописници (инв. број 2094)⁴¹. Иако невелик, овај корпус личних докумената значајно расветљава везе које је породица Барбеза имала са српским сликарем. Извесно је да је у њиховом упознавању посредовала Сокићева, јер је Гвозденовић спомиње у недовршеном писму Олги, када заједнички бирају три слике које јој предлажу за могућу куповину у наредном периоду. Иако није датована, ова, у журби исписана дописница могла би бити нацрт за писмо из јуна 1975. године⁴² на које је уследио Олгин одговор у форми јединог сачуваног писма у Документацији САНУ, као и Маркове разгледнице са Короовом *Маријетом* (инв. бр. 6069).

38 Чупић С. (2011) *Грађански модернизам и популарна култура*, Нови Сад: Галерија Матице српске, стр. 45.

39 И ова композиција нашла се на аукцији 2016, у организацији куће *Arte* господина Ивана Митића.

40 Nohlin, L. нав. дело, стр. 143.

41 Захваљујем се историчарки уметности Бојани Ристић која ми је помогла у тумачењу рукописа и преводу поменуте преписке.

42 На основу разгледнице Гвозденовићу из Мадрида (19. мај 1975) у којој се Олга захваљује на гостопримству у атељеу и нада се да нису сувише сметали уметнику, може се закључити да су Барбезаови очигледно прошли кроз Београд на редовном путу из Париза ка Шпанији где су током читаве осме деценије редовно присуствовали борбама у кориди. Видети инв. бр. 6067.

Појединачно, Олга и Марко се захваљују сликару на избору радова које је предложио за њихову збирку (*Мртва природа на тамној подлози* и *Мртва природа у црвено зеленом*), напомињући да већ имају неколико његових лепих слика у Десину. Истовремено, из Олгиног писма сазнаје се да Гвозденовић жели да оснује легат у Београду⁴³ и да му то задаје велике бриге, док му Марко пише: „Ја сам веома осетљив на Вашу уметност. Ви сте велики уметник. Видевши Короову уметност која је тренутно у Паризу, мислио сам на Вас.”

Несумњиво високо вреднујући Гвозденовићеву ерудицију, Олга и Марк Барбеза му често шаљу каталоге с путовања (знајући за уметникову љубав према књигама и квалитетним репродукцијама), као и брижљиво одабране разгледнице с делима сликара које је он ценио. У том смислу, индикативне су оне послате из Мадрида с репродукцијама Ел Грека, Тинторета и Гоје (1975, 1976. и 1977. година), када не пропуштају да примете да би волели да се с Гвозденовићем опет сретну у Толеду, Ескоријалу или Праду (инв. бр. 6066).⁴⁴ У истој разгледници (19. мај 1975) Марк подсећа на своју жељу да од Гвозденовића купи дела већих димензија која би накнадно завештао Народном музеју у Београду, до чега није дошло. Из Арца се оглашавају децембра 1975. када га позивају да буде њихов гост у Паризу (на адреси 22 Quai de Bethune, на острву Светог Луја, недалеко од катедрале Нотр Дам, у једном од најлуксузнијих и најлепших квартова престонице), истичући да су му захвални на чудесном поклону „који можда спада у најзначајнија дела XX века” (инв. бр. 6064). Маја 1976. су кратко у Београду у посети Сокићевој и Гвозденовићу, да би наставили ка Мадриду, одакле изражавају жељу да чују уметникове мисли о Ел Греку (инв. бр. 6066). Већ 22. маја 1977. Олга примећује неуспелу модернизацију Мадрида, али и Прада: „Ставили су веома скуп црвени плиш у сале с Гојиним делима. Једноставно, ако су желели да *убију* слике, нису ништа боље могли да ураде” (инв. бр. 6062). Између поменута два путовања у Мадрид, у Асуану дочекују Нову 1977. годину (инв. бр. 6068), и путују у Њујорк, где Олга запажа фантастичну архитектуру, истичући да је узвишена лепота наводи да

43 Замисао ће, после многобројних перипетија и одлагања, ипак остварити 1983. Више о томе видети: Метлић, Д. (2018) *Недељко Гвозденовић: У потрази за апсолутним сликарством*, Београд: САНУ, стр. 197–201.

44 У разговору за *Политику* с Драгославом Адамовићем 11. маја 1975. године, Гвозденовић је истакао своје дивљење према Ел Греку (El Greco), чију је кућу у Толеду посетио заједно са Стојаном Ђелићем. Може се претпоставити да управо из тих година потиче сусрет са Марком и Олгом у Шпанији (у Мадриду или Толеду), пред делима великог ренесансног мајстора.

мисли на Гвозденовића (инв. бр. 6061). Једна од последњих примљених разгледница, која се чува у Документацији САНУ, датује се у 24. октобар 1977. и писана је из Националне галерије у Лондону: „Сала Ел Греко је да плачете од емоција. Мислимо на Вас.”

Уз констатацију да недостају писма која је Гвозденовић слао породици Барбеза, из расположивог материјала се са сигурношћу закључује да је Гвозденовићева повученост, баш као и његова затвореност у свет слике и сликарских проблема, одредила корпус тема и мисли које је размењивао са Олгом и Марком. Као што је Сокићева приметила да је она сама остварила „не само сликарску, већ и интелектуалну везу са Неђом”⁴⁵, исто се може трвдити и за његово пријатељство с Барбезаовима. Међусобно уважавање, баш као и испуњеност у разговорима о прочитаном и виђеном чинило је ово дружење духовно подстицајним. Гвозденовића су испуњавале приче о делима мајстора по светским музејима и галеријама које су Олга и Марко редовно обилазили, док је за њих, с друге стране, прави празник било посматрање Гвозденовићевих дела у властитој колекцији: „Гледам Ваша два дела са изузетном радошћу и срећан сам што их гледам у свом дому.”⁴⁶

Правци даљих истраживања

Након свега, чини се да се прича о Олги и Марку Барбеза исцрпљује у досадашњим тражењима како по архивима, тако и доступним књигама или документацији нађеној посредством наследника њихових пријатеља и познаника у Србији. Изузетно важан сегмент ове приче односи се на даље расветљавање веза између Олге Кешелевић Барбеза и француске интелектуалне елите, која је захваљујући издавачкој делатности супруга долазила у контакт с њом, што потврђују поменуте посвете у књигама из њихове библиотеке. Велики број докумената, писама, уговора, фотографија могли би омогућити продубљивање досадашњих увида. С друге стране, као што је већ показано, Олга је од почетка свог боравка у Паризу успоставила нераскидиве пријатељске везе са српским уметницима, који су је овековечили на портретима и одржавали с њом контакт путем писама или захваљујући сликама које је од њих куповала. У Збирци Барбеза налазило се преко тридесет композиција у различитим техникама Љубице Цуце Сокић (*Аутопортрет пред огледалом* 1940; *Букет ружа* из 1947; *Апстрактна композиција у*

45 Воžović, нав. дело, стр. 75.

46 Марк Барбеза, 29. децембар 1975, инв. бр. 6064.

плавом; Кубистичка композиција са гитаром; Апстрактна композиција у плавом и зеленом; Кубистички пејзаж; Поглед на Раматуеле из 1973), најмање три дела Петра Лубарде из раних педесетих година (Апстрактна композиција у сивом из 1954, Фантастична звер из 1953. и Пејзаж у жутом настао 1950), неколико апстрактних радова и фото-колажа Ивана Табковића (Апстрактна композиција у сивом из 1958), као и дела Боре Баруха и неидентификованих радова аутора заведених у заједничку групу „Југословенско сликарство XX века”. Уз релативно скроман број разгледница и писама из Документације САНУ значајно је унапређено наше разумевање пријатељства с Недељком Гвозденовићем. Пут, међутим, не мора овде да се прекине. На поменутој аукцији куће „Varon Ribeyre” у Паризу јуна 2016. године, појавиле су се три скупине материјала под бројевима 225, 230 и 232 које се односе на документацију Љубице Цуце Сокић, Недељка Гвозденовића и Петра Лубарде. Њих је том приликом купио извесни француски колекционар из Лиона. Уз постојећу преписку из сликаркине заоставштине, у власништву породице Гаталовић, која чека да буде пописана, драгоценост би било доћи у посед писама које су Барбезаови примали од српских уметника. Можда би слика о њиховим међусобним односима, заједничким темама, уметничким проблемима, радостима стварања и будућим сусретима била комплетнија. Управо због тога што су поједини елементи те проблематике остали нерасветљени, историографско истраживање би требало наставити.

ЛИТЕРАТУРА:

- Адамовић, Д. (1974) Страст да шарам, *Политика*, 21. април.
- Barbezat, Marc Comment Je suis devenu l'éditeur de Jean Genet, in: *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Genet, J. (1988), Décines: L'Arbalète.
- Božović, Z. L. (2001) *Razgovori o umetnosti*, Beograd: Beopolis, Remont.
- Genet, J. (1988) *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Décines: L'Arbalète.
- Јовановић, В. (1984) *Сликар Богдан Шупут*, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског.
- Метлић, Д. (2018) *Недељко Гвозденовић: У потрази за апсолутним сликарством*, Београд: САНУ.
- Nohlin, L. (2002) *Žene, umetnost i moć*, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (ur.) Anđelković, B. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Polok, G. Modernost i prostori ženskosti, <https://www.zenskstudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>, приступљено 18. 01. 2019.

Simeonović-Čelić, I. (1998) Otkriće neke smirenosti, neke senzibilne racionalnosti, *Likovne sveske* br. 9, Beograd: Univerzitet umetnosti. Суботић, И. и Мартиновић, Н. *Пастели Љубице Цуце Сокић*, Крагујевац: Галерија Рима.

Суботић, И. (2015) Женски портрети Љубице Цуце Сокић, у: *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, (ур.) Лојаница, М. (2014), Београд: САНУ.

François, J. (1999) *Rappels*. Paris: J'ai Lu.

Čelebonović, A. i Subotić, I. (2003) *Ljubica Cuca Sokić*, Beograd: Тору, Војно издавачки завод.

Чупић, С. (2008) *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Чупић, С. (2011) *Грађански модернизам и популарна култура*, Нови Сад: Галерија Матице српске.

White, E. (1993) *Genet. A Biography*, New York: Alfred A. Knopf.

Dijana Metlić

University in Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad

OLGA KEŠELJEVIĆ BARBEZAT

INVISIBLE PARTICIPANT AND WITNESS TO AN EPOCH

Abstract

In this paper, for the first time in national historiography, the life and work of Olga Kešeljević Barbezat, an art historian and actress, are dealt with in more detail. Having arrived in Paris in 1936 with the intention to defend her PhD thesis in art history, she established relations with a circle of Yugoslav artists: Ljubica Cuca Sokić, Ivan Tabaković, Bora Baruh, Petar Lubarda etc. During the Second World War she married Mark Barbezat, a young intellectual who would soon launch L'Arbalète, the publishing house well-known for the works of Jean Genet, Antonin Artaud, Albert Camus, Lana Leclercq, Sartre, Eluard etc. Considering the published correspondence between Barbezat and Genet, numerous dedications in the books owned by the Barbezat family, Olga's portraits painted by some of the most influential Serbian twentieth-century artists, the testimonies of the successors of their families, postcards and letters sent to painter Nedeljko Gvozdenović (kept in the Archive of SASA in Belgrade), as well as other material traces, this paper discusses the role of Olga Kešeljević Barbezat on the cultural scene of France, as well as the intellectual relations she had with the Serbian artists whose works were part of the Barbezat art collection. At the same time, knowing that the family heritage was put up for auction in 2016, after Olga Kešeljević's death in December 2015, it is important to think about the availability of any new material and possibly existing personal correspondence with Serbian artists that would contribute to the results of this research in the future.

Key words: *Olga Kešeljević Barbezat, Mark Barbezat, Jean Genet, Ljubica Cuca Sokić, Nedeljko Gvozdenović, Intimism, letters*

Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских
уметности – Катедра за теорију и историју, Београд

DOI 10.5937/kultura1963262R

УДК 159.954:316.613

330.831.8:316.75

прегледни рад

ОТЕТЕ РЕЧИ

ОДБРАНА КРЕАТИВНОСТИ И УСЛОВИ РАДИКАЛНЕ ИМАГИНАЦИЈЕ

Сажетак: У раду се испитују савремена тумачења појма креативност и инструментализација самог концепта како у неолибералном дискурсу тако и у јавним политикама које постају стожер све дубљих неједнакости у друштву. Осврт на истраживања дивергентне продукције из друге половине 20. века, као темеља свих других психолошких студија, и анализа имплицитних социјалних агенди истраживача открива три спорне тачке теоријских полазишта у којима се креативност посматра искључиво као адаптивна способност, валидирана продуктом – исходом индивидуалног испољавања. Одговор на ово редуковано схватање креативности долази од истраживача усмерених на разумевање емергентних процеса унутар колектива. У новим студијама они потврђују примат социјалне интеракције у развоју сазнања, померајући фокус са адаптивне на трансформативну функцију, са продуктивизма на процесуалност, са индивидуалне на групну разину креативности. Чини се стога посве оправдано креативност данас испитати у светлу ширих социјалних помака, разматрајући услове Касториадисовог концепта радикалне имагинације, утолико пре што су занемарена својства креативности заједнички ресурс, као и услов мењања.

Кључне речи: креативност, колектив, трансформативна функција, процесуалност, радикална имагинација

У филму „Очњак” Јоргоса Лантимоса [Yorgos Lanthimos, 2009] једна породица живи у изолацији. Деца расту ван до-машаја спољног света, крећу се у удобном кућном притвору, привиду раја, опасани зидовима који их, по речима њихових родитеља, штите од сваког ризика. У том рају, одрасли кон-струишу стварност по сопственом нахођењу; то је паралелни

свет искривљених информација у коме деца упознају и прихватају једину доступну реалност, без могућности њене провере и разумевања. Искривљења су изразита и подржана различитим родитељским симулацијама: маче је опаки предавач који је појело брата, авиони који изнад њихових глава пролећу су заправо макете које одрасли спорадично убацују у двориште, деца напуштају родитељску кућу тек када им испадне очњак. Реч је о системској патологији, закључаној у референтни оквир уског опсега и степена контрола високог као зидови који рај штите од спољних деловања и могућих промена. Дисторзија опажаја је потпуна и неупитна. Море је кожна фотеља, пиштољ је птица, путовање је паркет, а зомбији су мало жуто цвеће. Није то само свет поремећених односа и привида, већ систем семиотичке манипулације који нема алтернативе. Као ни *поредак*, чини се, у коме живимо. И заиста, једна од темељних претпоставки постидеологијских режима јесте да је тржишна парадигма једина могућа, нужна, чак и природна – утемељена у еволуционим процесима и неумитном прогресу. Конструисање тог ултимативног, наводно „најбољег од свих светова” – захтева дискурзивно уточиште. Тражи се оно у новим знаковима, заправо оруђима који означитеље одвајају од првобитно означеног, и везују за нова значења. И као што телефон у рајској породици значи сланик, тако и неолиберална тврђава чува своје бедеме, те слобода означава приватну својину, демократија олигархију, а једнакост тржишну утакмицу. Бизарна су та извитоперења колико и апсурдна, јер су означитељи хуманистичких вредности доследно узурпирани у функцији капитала. То није случајно. Управо речи које означавају потребе или квалитете људскости лако је користити за експлоатацију. Није ни ретко – чини се то кроз читаву историју цивилизације, мада нам се сада може учинити изоштреније јер се консеквенце доживљавају непосредно. У једној од раних социопсихолошких анализа, Ле Бон [Gustav Le Bon]¹ подцртава како речи као што су демократија, једнакост и слобода стапају у себи најразличитије несвесне тежње и наду у њихово остварење, те међу припадницима хетерогених гомила буде величанствене и неодређене слике, због чега су посебно погодне за реторичку манипулацију. И мада се опсег речи од којих је један језик састављен мења врло лагано током година, ипак се непрестано мењају слике које одређене речи буде и значење које се уз њих везује. Једна од таквих речи, најпре присвојених а потом и асимиллованих неолибералним дискурсом, јесте и *креативност*.

1 Le Bon, G. (1920) *Психологија гомила*, Београд: SB Cvijanović, стр. 101-102.

Данас се она појављује учестало и провлачи кроз различите дисциплине. Појам *креативност* [engl. *creativity*] може се пронаћи на дупло више интернет адреса него реч *демократија*, док атрибут креативно [engl. *creative*] суверено доминира у свим апотеозама капитализма, украшавајући више од две милијарде страница. Почетком 2019. године, у апстрактима рецензираних научних часописа, реч креативности се јавља у 42 423 академских радова [EBSCO, 2019], од којих је готово 90% написано током последњих двадесет година, што је девет пута више но у читавом једном веку који је претходио. Мада утисак о пролиферацији садржаја треба примити са извесним опрезом због ефекта технолошких промена, пораст интересовања је евидентан. И ван академских постигнућа, у опсегу јавних политика, атрибут креативно се показао као достојно оруђе постимперије. У свим званичним стратешким документима о развоју Уније, скоро да нема више речи о култури и уметности, појмови су искључени и замењени сурогатом чија изведба не само да кошта мање, већ достојно парира другим инструментима профита: – концепт креативних индустрија устоличен је као могућа опција за изабљиве облике естетског испољавања, као и за даљу производњу неједнакости на којима поредак почива. Делује просто, као да је све прошло глатко, и без икаквих отпора. Срећом – није. Биће да није сасвим лако одустати од речи која обавезује на промену, изван претходног унутрашњој колико и спољној реалности, те би могла означавати и један од последњих ресурса човечанства. Или човечности? Како је уопште дошло до тога да се *креативност* заобилази, као реч туђа, узурпирана, као оруђе капитала, или да се атрибут *креативно* припаја само новим видовима експлоатације?

У Оксфордском речнику енглеског језика из 1933. још увек нема именице *креативност*, мада су емпиријска истраживања креативног процеса већ започета², а први списи Вилијама Дафа (William Duff) о пореклу креативности датирају из 1767. године.³ Учестала употреба појма почиње тек половином века, када је Џој П. Гилфорд [Joy P. Guilford], као председавајући конвенције АПА [American Psychological Association] и један од најутицајних психолога тог времена, у свом уводном обраћању позвао научну заједницу да се посвети систематском проучавању креативности, а посебно способностима које леже у основи дивергентног мишљења

2 Wallas, G. (1926) *The art of thought*, New York: Harcourt Brace.

3 Dacey, J. Concepts of Creativity: A History, in: *Encyclopedia of creativity*, eds. Runco, M. A. and Pritzker, S. A. (1999), San Diego, CA: Academic Press, p. 815.

– једне од менталних операција коју је Гилфорд издвојио у структури људског интелекта због тога што омогућује продукцију више различитих и оригиналних решења⁴. Убрзо су започета опсежна истраживања дивергентне продукције, сам појам постао је синоним за креативност, а психометријски приступ доминантан у истраживањима креативних способности. И заиста, упадљива су постигнућа психометријских студија креативности, посебно у домену развоја и валидације мерних инструмената⁵. Међутим, Гилфордов говор и његова даља истраживања, поред тога што су покренула лавину нових студија, садржали су и теорију креативности уз тумачење самог појма у односу на претпостављене функције. Анализом имплицитне социјалне агенде у теоријском полазишту може се видети како је утемељен неолиберални концепт креативности, а потом и мит о креативном предузетнику – том изузетном појединцу који се, захваљујући својој домишљатости, успешно пробија на „слободном” тржишту. Прва спорна тачка која је допринела консолидацији овог мита и узурпацији самог појма односи се на тумачење креативности као адаптивне способности.

Креативност као адаптивна способност

По Гилфорду, креативност је могући одговор на убрзање изазвано рапидним социјалним и технолошким променама које намеће „дух времена” [*Zeitgeist*]. Војни, економски и индустријски захтеви поретка, трка у наоружању и новим стратегијама проблеми су који диктирају убрзани развој, и висок степен инвентивности. Прилагођавање у пољу политичких и персоналних релација захтева *имагинативна решења*, каже Гилфорд, пратећи социјалдарвинистичку парадигму у којој се конкуренција за ресурсе посматра као нужан и природан исход популацијског раста. У тој борби за опстанак *једног начина живота* креативност може бити кључна, јер се изазови намећу на свим интелектуалним фронтovima, како научним и културним тако и економским⁶. Остаје нејасно да ли су имагинативна решења под скупним називом креативност у функцији адаптације човека на промене, или су њихов стожер, односно условљавају све брже промене хиперпродукцијом нових технолошких решења

4 Guilford, J. P. (1950) Creativity, *American psychologist* 5, p. 444.

5 Long, H. (2014) An Empirical Review of Research Methodologies and Methods in Creativity Studies (2003–2012), *Creativity Research Journal*, 26(4), pp. 427-438; Thysa, E., Sabbe, B. and De Herta, M. (2014) The assessment of creativity in creativity/ psychopathology research – a systematic review. *Cognitive Neuropsychiatry*, 19(4), pp. 359-377.

6 Guilford, J.P. [1959], према: Vernon, P. E. (1970) *Creativity*, Harmondsworth: Penguin, p. 168.

зарад хегемонистичких тежњи Запада⁷. Чини се да Гилфорду ова дистинкција није кључна, и мада иступа као научник, претендујући да чува привид неутралности, у његовим речима очите су политика експанзионистичког капитализма и хладноратовска реторика републиканске деснице.

Пар година пре Гилфордове чувене беседе, о креативности говори Карл Роџерс [Carl Rogers], један од покретача „треће силе” психологије и феноменолошког приступа у проучавању човека. На скупу далеко скромнијег обима и одјека но што је АПА конвенција, Роџерс истиче важност образовања у развоју креативних личности – индивидуа које ће бити ослобођене конформистичких притисака те способне за конструктивно и оригинално деловање у свету који се стално мења⁸. Чини се да су Роџерсови ставови у супротности са Гилфордовим, јер је веровао да креативност мора остати у служби човека и његовог задовољства, да се мора развијати у функцији човекове добробити, а не употребљавати против њега. Разлике се делом могу опазити. У Роџерсовим исказима препознају се одбрана индивидуализма, заступање личног оснаживања и задовољства, као и одлучна социјал-демократска оријентација. Очита је и стрепња за психичко здравље човека који се суочава са сталним технолошким променама, као и брига за будућност човечанства у целини. Међутим, и Роџерс у креативности види адаптивну способност која ће човеку помоћи да се избори са скоковитим променама око себе: „Ако човек не може да постигне нове и оригиналне адаптације својој околини једнако брзо као што наука може променити ту околину, наша култура ће пропасти”⁹. Чак и ако осмотримо Роџерсове изјаве са извесном дозом болећивости и уз поштовање хуманистичке потке коју истрајно брани, нужно је приметити да је његова социјална агенда веома блиска Гилфордовој, само су акценти нешто другачији.

Нема сумње да креативност може бити усмерена на адаптацију, стога се тако може и изучавати, али је упитно у којој мери својство нормативне когниције, као што је креативност, може бити сведено на оруђе социјалног инжењеринга, и коришћено у служби подешавања човека тржишном диктату. При томе се тржишна утакмица, да подсетимо, намеће као неприкосновена датост, аналогна природним законима, и по себи непроменљива – идеолошки конструкт тумачи се у

7 Pope, R. (2005) *Creativity: Theory, history, practice*, Routledge.

8 Rogers, C. према: Vernon, P. E. (1970) *Creativity*, Harmondsworth: Penguin, p. 168.

9 Исто, стр. 138.

светлу еволуционих процеса, што представља грубу логичку грешку социјалдарвинизма. Подређени том „природном” поретку у коме се индивидуа може само и мора свакако прилагођавати, Гилфордови следбеници развијају концепт креативног решавања проблема (CPS – *Creative Problem Solving*), који проналази широку примену у сфери бизниса и јавних политика. С друге стране, Роџерсове идеје примењују се у социокултуралним и образовним праксама, у којима и данас креативност служи за развој различитих компетенција, мада не и као компетенција по себи. Креативност се посматра као лек за све недаће савременог света, чаробни штапић поретка, као пут за решавање проблема, одговор на сва питања, нипошто као предуслов да се питања поставе или актуелне социјалне релације проблематизују. Тиме се потискују својства иманентна креативности – она која омогућују радикалну промену околности када су оне у супротности са потребама великог броја људи. Савремени истраживачи ретко разматрају трансформативни потенцијал креативности, негирајући тиме њен кључни аспект или пак одустајући од њега. Притом, при наглашавању адаптивне функције, пажња је готово у потпуности усмерена на карактеристике продукта, што указује на другу спорну тачку у данас доминантним, и махом једностраним тумачењима креативности.

Креативност као продукт

Научни продор након Гилфордовог апела резултовао је мноштвом нових увида али и тумачења које је Мел Роудс [Mel Rhodes] сакупио и систематизовао у вероватно најцитиранијем чланку икада написаном о креативности¹⁰. Извео је опсежну анализу свих доступних дефиниција, а већ половином педесетих било их је више од четрдесет, и предложио 4П модел којим показује да се креативност може изучавати из четири различите перспективе: потенцијала личности [*Person*], процеса [*Process*], продукта [*Product*] и притиска средине [*Press*]. Данас се у већини истраживања креативност дефинише у односу на продукт, дакле на основу критеријума који омогућују да се један продукт одреди као креативан. Може се учинити да је усмереност на продукт рефлексивна хиперпродуктивизма који достиже готово статус маније унутар актуелног друштвено-економског оквира, што делом може бити тачно. Ипак, разлози су више методолошке природе. У психолошком експерименту, креативни продукт или одговор су једини који остају као материјални траг и омогућују прецизно и релативно поуздано мерење на

10 Rhodes, M. (1961) An analysis of creativity, *Phi Delta Kappan*, 42, pp. 305–310.

основу изабраних параметара. Стога се процена креативности снимањем квалитета или квантитета одговора користи и када се истражују способности личности, својства процеса или контекстуални утицаји који могу деловати на процес и учеснике у њему. Са становишта емпиријске психологије, овакав приступ је методолошки оправдан јер одговара захтевима позитивизма. Међутим, у тумачењима се често превиђа да продукт може дати само делимичне увиде у динамику креативних процеса, који су по својој суштини сложени, симултани и рекурсивни, па је и сама претпоставка да продукт може бити непосредна рефлексија свих других аспеката креативности погрешна и, зарад прагматичности, доводи до редукције увида и симплификације. Упитност оваквог начина дефинисања постаје још евидентнија када се размотре параметри који се примењују при процени креативног продукта.

Данас постоји висок степен сагласности у научној јавности око критеријума који један продукт могу квалификовати као креативан. Први је новина, око тога нема много спора. Да би био процењен као креативан, један продукт мора бити оригиналан, уникатан, јединствен – слажу се истраживачи махом користећи синониме у својим дефиницијама. Код другог критеријума постоји нешто веће варирање приликом избора атрибута. Користе се речи као што су користан, применљив, употребљив, подесан, квалитетан, вредан, адекватан, адаптиван, целисходан, сврсисходан, како би се објаснио захтев функционалности у односу на задатак, или пак уклапање у вредносни оквир постојећег друштвеног поретка¹¹. Нужност утилитарности тиме укида претпоставку о аутономији креативног продукта, а самој креативности *a priori* приписује адаптивне функције: друштвена корисност новине услов је прихватања – дискутује се у светлу могућих консеквенци, те се и етичност појављује као релевантан фактор валоризације. Ипак, процена корисности одређених поступака или њихових исхода зависи од актуелне дистрибуције моћи, те овај критеријум диктира продукцију која је искључиво у служби јачања и перпетуирања поретка. У уметности то постаје очигледно. Апологетска функција претпостављена је критичкој. Оно што је ново биће драгоцено ако успе да обликује социјалну перцепцију у позитивном или бар оправданом светлу, да измести релације, нипошто ако их мења. Када се креативност дефинише путем процене продукта на

11 Diedrich, J., Benedek, M., Jauk, E. and Neubauer, A. (2015) Are creative ideas novel and useful?, *Psychology of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 9(1), pp. 35-40; Ristic, I., Skoric, B. and Mandic, T. (2016) Novelty and coherence in group creative processes, *Psihologija*, 49(3), pp. 213–229.

основу наведених критеријума, у овом тренутку своди се на сервис експлоататорског система, што концепт креативне индустрије јавно и верификује.

У покушају да се неутралише аспект друштвене моћи приликом вредновања продукта предложена је редефиниција креативности као *интенционалне* новине, што знатно олакшава примену критеријума у различитим доменима и дисциплинима¹². Ипак, већ дефинисање појма креативност кроз редуковање на својства продукта недостатно је, јер се удаљава од онтолошких одредница, те и релевантност самог концепта сразмерно опада. Мањкавост долази до изражаја утолико више уколико се продукт посматра само у светлу индивидуалног испољавања, што указује на трећу спорну тачку савремених тумачења.

Креативност као индивидуална способност

Данас је већина емпиријских студија усмерена на креативност индивидуе, њене корене, видове, својства и резултате. Динамика групног креативног процеса и потенцијалност исхода махом су занемарени, или су испитивани са групма које то тек треба да постану, са људима који се међусобно не познају те обрасци повезаности нису развијени, док је развој људских релација условљен временским теснацем експеримента. И резултати таквих група у складу су са квалитативним лимитима релација у формативној фази, те бројни истраживачи олако закључују да група може донети више штете но користи јер ограничава креативни процес¹³. Подбацавање групе у погледу креативности тумачено је различитим ефектима, међу којима су негативно примовање и когнитивна интерференција¹⁴, маргинализација оригиналних идеја¹⁵, групно мишљење и преурањени консензус¹⁶, конкуренција која изазива продукцијску блокаду,

12 Weisberg, R. W. (2015) On the Usefulness of “Value” in the Definition of Creativity, *Creativity Research Journal*, 27(2), pp. 111-124.

13 Nijstad, B. A., Diehl, M. and Stroebe, W. Cognitive stimulation and interference in idea-generating groups, in: *Group creativity. Innovation through collaboration*, eds. Paulus, P. B. and Nijstad, B. A. (2003), New York: Oxford University Press, pp.137–159; Paulus, P. B. (2000) Groups, teams and creativity: The creative potential of idea generating groups, *Applied Psychology: An International Review*, 49, pp. 237–262.

14 Smith, S. M. The constraining effects of initial ideas, in: *Group creativity. Innovation through collaboration*, eds. Paulus, P. B. and Nijstad, B. A. (2003), New York: Oxford University Press, pp. 15–30.

15 Stasser, G. and Birchmeier, Z. Group Creativity and Collective Choice, in: *Group creativity. Innovation through collaboration*, eds. Paulus, P. B. and Nijstad, B. A. (2003), New York: Oxford University Press.

16 Janis, I. L. (1982) *Groupthink* (2nd ed.), Boston: Houghton Mifflin.

смањивање мотивације и одговорности¹⁷, као и феномен социјалног препуштања познатији под колоквијалним изразом *free riding*, што би се могло превести као „хватање кривине” или „забушавање”¹⁸. Заправо, оно што је у свим овим истраживањима остало неиспитано јесу ефекти сарадње утемељене у доживљају психолошке сигурности која омогућује појаву поверења, узајамног препознавања и размене. Стога је, уз подршку селективне аргументације, индивидуална креативност врло рано проглашена супериорном у односу на групну. У сенци су остала истраживања колаборативног учења¹⁹, организационе креативности²⁰ и тимског рада²¹, а гласови који заговарају концепт креативне синергије утишани и сасвим скрајнути спрам громогласне истраживачке праксе усмерене на креативне домете појединца.

Више је могућих разлога за ово искривљено научно огледало. Истраживања креативности у другој половини XX века највећим делом изводе се на великим америчким универзитетима и под снажним утицајем Гилфордове теорије дивергентне продукције о различитим индивидуалним способностима које одређују ниво креативности. Јавним мњењем доминира индивидуалистичка парадигма утемељена три века раније мрачном Хобсовом визијом себичног човека којом и данас своја уверења правдају заговорници републиканске деснице. С друге стране социјалдемократски покрети усмерени на реформу постојећег система залажу се за еманципацију и развој сваког човека, остваривање његових потенцијала и задовољстава, посебно права на слободу мишљења

17 Diehl, M. and Stroebe, W. (1991) Productivity loss in idea-generating groups: Tracking down the blocking effect, *Journal of Personality & Social Psychology*, 61, pp. 392–403.

18 Karau, S. J. and Williams, K. D. (1993) Social loafing: A meta-analytic review and theoretical integration, *Journal of Personality and Social Psychology*, 65, pp. 681–706.

19 Johnson, D. W. and Johnson, R. T. Cooperative learning and social interdependence theory, in: *Theory and research on small groups*, eds. Tindale, R. S., Heath, L., Edwards, J., Posovac, E. J., Bryant, F. B., Suarez-Balcazar, Y., Henderson-King, E. and Myers, J. (1998), New York: Plenum, pp. 9–35.

20 Woodman, R. W., Sawyer, J. E. and Griffin, R. W. (1993) Toward a theory of organizational creativity, *Academy of Management Review*, 18, pp. 293–321.

21 Agrell, A. and Gustafson, R. Innovation and creativity in work groups, in: *Handbook of work group psychology*, ed. West, M. (1996), Chichester, UK: Wiley, pp. 317–344; Bennis, W. and Biederman, P. W. (1997) *Organizing genius: The secrets of creative collaboration*, Reading, MA: Addison Wesley; Puccio, G. J. Teams, in: *Encyclopedia of creativity*, eds. Runco, M. A. and Pritzker, S. A. (1999), San Diego, CA: Academic Press, pp. 639–649; West, M. A. (2002) Sparkling fountains or stagnant ponds. An integrative model of creativity and innovation implementation in work groups, *Applied Psychology: An International Review*, 51, pp. 355–389.

и испољавања, те са истом жестином бране бедеме новог индивидуализма, а својом реториком више сакривају но што могу обуздати производњу све дубљих неједнакости услед експанзије капиталистичких структура. Дакако, индивидуалистички приступ у доба Хладног рата јача сразмерно антикомунистичкој пропаганди и индукованој паници услед „баука“ који прети „иза челичне завесе“ тако да се свака идеја која се односи на колективне праксе изједначава са дистопијском сликом тоталитарних режима. Право би чудо било да су истраживачи креативности остали имуни пред тако снажним тенденцијама, утолико пре што покушаји очувања објективности кроз привид научне неутралности на које претендују психолошке дисциплине, као по правилу воде асимилацији у доминантну идеолошку матрицу, која потом може бити повратно ојачана истраживачким праксама и верификована резултатима. Иста тенденција може се уочити у свим другим психолошким дисциплинама. Читаву социјалну психологију поједини аутори издвајају по томе што се бави проучавањем појединца у контексту, док су групни процеси, као и динамика интерперсоналних релација унутар колектива који имају своје развојне законитости, посматрани као предмет махом социолошких или антрополошких студија²². Тако је и социјална психологија креативности, која је добила замајац осамдесетих година прошлог века, заснована на експериментима у којима се испитују ефекти контекстуалних фактора на креативност појединца²³.

Тек почетком овог века, групна креативност добија заслужену пажњу и постаје предмет емпиријских студија, најпре у домену уметности. Кит Сојер [Keith Sawyer] изводи опсежне студије извођачких форми, прати представе импротеатра и наступе цез оркестара, и дефинише креативност као „настајање нечег новог и сврсисходног“ пореклом од особе, групе или друштва²⁴. Заправо, ово је једна од ретких дефиниција у којој се признаје и препознаје могућност колективне креације, у ужем и у ширем социјалном оквиру. Полазећи од холистичке премисе, Сојер предлаже концепт *емергентне* креативности, сматрајући да исходи колективних пракси израњају из релација и не могу бити објашњени збиром индивидуалних способности и постигнућа. Развој новог

22 Rot, N. (2005) *Osnovi socijalne psihologije*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

23 Amabile, T. M. (1996) *Creativity in context. Update to the social psychology of Creativity*, Boulder, CO: Westview; Ristić, I. (2010) *Početak i kraj kreativnog procesa*, Beograd: Hop.La!

24 Sawyer, R. K. (2006) *Explaining creativity: the science of human innovation*, Oxford; New York: Oxford University Press, p. 33.

колективног конструкта не зависи од појединачних доприноса, нити само од њиховог квантитета или квалитета, већ пре свега од социјалне интеракције. Динамика и квалитет односа унутар структуре одређује потенцијал за настајање, развој и испољавање креативности међу учесницима. Утицаји остварени у узајамном деловању током процеса мењају саме учеснике, тако да они могу отићи даље но што би то икада могли сами²⁵. Стога процес, као и његови исходи, не припадају никоме појединачно, нити можемо рећи чији је допринос већи и важнији, јер оно што се збива настаје из укрштања, и заснива се на тек успостављеним релацијама које можемо назвати креативним. Сојерово тумачење креативности претпоставља сарадњу засновану на једнакости, разумевању и поверењу, као и на комплементарности различитих црта и способности свих учесника у процесу. У великој мери ослања се на теорију Лева Виготског (Lev Semyonovich Vygotsky) о улози креативности и примату социјалне интеракције у развоју сазнања.

По Виготском, свако људско биће поседује способност симболичких операција која му омогућује да не зависи од директног перцептивног поља, већ да процесом имагинације – стварањем представа – мења унутрашњу реалност која се потом може транспоновати у промену спољне. Стога је машта, као једна од кључних симболичких функција, окидач промене јер омогућује сложени мисаони акт који у себи садржи новину, што га уједно чини и стваралачким²⁶. Увек се остварује у заједници, инсистира Виготски, никада људско биће не остаје затворени систем који функционише независно, јер је услов помака управо размена са другима и принцип узајамног грађења. Реч је, дакле, о заједничком стваралачком акту – когнитивни развој посматра се као сложен и динамичан процес у коме је промена унутар личности одређена социјалном разменом. Нужан је Други који процес покреће, мада се његов утицај не огледа директно, нити се прима непосредно, јер сам чин поимања није пасиван, већ се заснива на промени примљеног у оквиру унутрашњих шема које се истовремено мењају. Управо у сусрету унутрашњег и спољашњег отвара се простор могућег помака – *зона наредног развоја* у којој се истражују потенцијали и потребе, док се нове истовремено стварају²⁷. Тек када је новина креирана

25 Škorc, B. (2012) *Kreativnost u interakciji. Psihologija stvaralaštva*, Beograd: Mostart.

26 Vygotsky, L. S. (1998) *Imagination and Creativity in Childhood*, *Soviet Psychology*, 28(10), pp. 84-96.

27 Vygotsky, L. S. (1925/1971) *The psychology of art*, Cambridge: The MIT Press.

унутар личности, она може повратно мењати спољни реалитет. Стога се и креативност тумачи „као растућа, позитивна способност здравих људи, као трансформишућа сила у свакоме” која мења човека и истовремено друштво у коме човек делује²⁸.

У културално-историјској перспективи, теорија Лева Виготског о настанку виших когнитивних функција остаје недовршена, али даје важно упориште социјалном конструктивизму, и основ за разумевање односа личних и социјалних промена – не у светлу репродукције система, већ његове рекреације.

Није, дакле, адаптација сврха, нити разлог да се креативност изучава. Промена је примарна. Трансформативни потенцијал је својство иманентно креативности које се остварује кроз релације, креће од Другог и ка Другом. Тај потенцијал није реактиван јер је промена условљена активитетом на унутрашњем и спољном плану. Стога дефинисати креативност као статичан, довршени одговор на спољне датости – продукт који може бити више или мање исплатив, у зависности од своје употребне вредности – свакако је могуће, али не и прихватљиво. Процесуалност је та која опонира стабилном, утврђеном модусу системске структуре и омогућује трансформацију. Нема очекиваног продукта нити задатог исхода – процес носи своју неизвесност, оријентисан ка будућности, динамичан и отворен. Еквифиналност је једна од његових кључних одредница, утемељена у игри, фантазији и имагинацији, која промену антиципира и омогућује.

Следствено, креативност треба разумети и као дијалектички процес који није уско везан за продукцију једног дела, чак ни опуса, већ се може посматрати у светлу троструке временске осе: израња из међуигре друштвених, личних и историјских нужности, из потреба које су укорене у одређеном времену, али се надовезују на потребе које су настале раније, пре присуства непосредних актера, и одређене су могућностима које их временски превазилазе²⁹. Укрштање временских оса, унутрашњег и спољашњег, личног и социјалног, открива вишеслојност али и опсег могуће трансформације која се остварује на разини односа, у пољу колективног. Процеси се не исцрпљују прављењем заједничке креације, односе се и на *креирање заједнице* која онда повратно

28 Škorc, B. (2012) *Kreativnost u interakciji. Psihologija stvaralaštva*, Beograd: Mostart.

29 Vygotsky, L. S. (1998) Imagination and Creativity in Childhood, *Soviet Psychology*, 28(10), pp. 84-96.

делује на оне који је праве, развијајући нове правце њиховог деловања.³⁰

Да, треба прекардашити. Из разматрања групне креативности искорачити у токове друштвених процеса. Померити фокус са адаптивне на трансформативну функцију, са продуктивизма на процесуалност, са индивидуалне на колективну разину, али не само у издвојеним доменима уметности, науке или образовања. Чини се посве оправдано, у овом тренутку, креативност испитати у светлу ширих социјалних помага, утолико пре што су занемарена својства креативности заједнички ресурс, као и услов мењања.

„Човечанство се ствара тако што једнако извучи питање значења којем одмах даје и одговор”, каже Касториадис [Cornelius Castoriadis], мада потрага за одговором увек траје јер, по природи, људска имагинација неће стати и представља главну покретачку силу унутар друштвених токова³¹. Следствено, друштво је у непрекидном процесу самостварања и самодетерминације, а институције у њему граде се захваљујући иманентној социјалној креативности. Касториадис је означава појмом *радикална имагинација*, бирајући овај атрибут да би направио дистинкцију у односу на имагинацију „другог реда”, која је по себи репродуктивна и/или комбинаторичка. Радикална имагинација претходи раздвајању реалног и фиктивног, постоји по себи, самим тим што као „реалност” постоји за нас. Та моћ настајања *ex nihilo* – опстаје без узрочника, мада је условљена релацијама, и исходиште има у динамичком пољу имагинарних значења које јемчи аутоинституционалност друштва: „нема сучељавања појединца и друштва: појединац је социјална креација” као што потенцијално или већ чини институцију и креира значење³². Стога је радикална имагинација, својствена сваком човеку и аналогна друштвено имагинарном, које треба да осмишљава све „што се може појавити, у друштву као и *над* њим. Имагинарно друштвено значење чини да ствари буду управо *те* ствари, поставља их као *то што* јесу – при чему је *то што* постављено значењем које је нераздруживо

30 Ilić, V. (2016) O kreativnosti u vremenu medija, *Kreativnost i mediji*, Zagreb: Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, str. 179-188.

31 Đorđević, M. (2000) Iskušenja demokratije, u: Masta, kritika i sloboda, *Republika*, str. 248.

32 Castoriadis, C. Radical imagination and the social instituting imaginary, in: *Castoriadis Reader*, ed. Curtis, D. A. (1997) Malden, USA: Blackwell Publishers Ltd, p. 332.

и принцип егзистенције, и принцип мишљења, и принцип вредности и принцип делања.”³³

„Имагинарно-имагинативно значење” друштвених институција настаје из снаге свесне аутономне људске личности која је стожер промене, као и сталне тежње да се даљим процесом самоартикулације обликује аутономно друштво. Међутим, „тај рад значења непрестано је угрожаван (а у крајњој линији свагда већ и поражен) Хаосом на који оно наилази и Хаосом који оно само увек изнова ствара”, каже Касториадис³⁴, а затим на другом месту објашњава да су управо због тога чињенице о ауто-институционалности друштва увек „и скоро свуда маскиране, сакривене у друштвима самом институцијом. И скоро увек, скоро свуда та институција садржи установљену представу свога сопственог ван-друштвеног порекла. Хетерономни карактер институције друштва лежи у чињеници да друштвени закон није узет као стварање друштва већ је пре схваћен као нешто што потиче из сфере која је ван домашаја живих људских бића”³⁵. Наспрам привида хетерономности, јер је човек са мрежом институција увек и само дело радикалне имагинације, Касториадис заговара пројекат индивидуалне и колективне аутономије, који лежи у основи слободног друштва у „којем сви грађани имају једнаке могућности да учествују у доношењу закона, у влади, у судском поступку и најзад у институцијама друштва.”³⁶ Реч је, наизглед, о познатом идеалу демократије која још није достигнута, а своје фалсификате има у либералним олигархијама Запада. Главни циљ је „укидање супротности између државе – независног механизма – и друштва, креирањем једне *стварне политичке заједнице*, једне друштвене групе која је у стању да *сама собом управља*.”³⁷ Ипак, већ претпоставка да је такво друштво дефинисано емергенцијом, да је у непрекидном процесу самоартикулације, кроз преиспитивања и поновно стварања значења, да је условљено само деловањем радикалне имагинације, која потиче од индивидуалне а тежи колективној аутономији – чини га креатократским, те сразмерно сложенијим за разумевање односа који му претходе.

33 Kastoriadis, K. (1984) Institucije društva i religije, *Kultura* broj 65-66-67, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 196.

34 Исто.

35 Kastoriadis, K. (2000) Nasleđe i revolucija, u: Masta, kritika i sloboda, *Republika*, 248.

36 Kastoriadis, K. (1992/2000) Razgovor o jednom projektu. Individualna i kolektivna autonomija, u: Masta, kritika i sloboda, *Republika*, 248.

37 Kastoriadis, K. (2009) Antička demokratija i njen značaj za nas, *Treći program*, 143-144, III-IV, str. 27.

Известан парадокс крије се у томе што „свет, биће, у суштини јесте Хаос, Амбис, Бездан. Он је мењање и само-мењање. Он постоји само тако што је увек и *бивствовање-ка*, он је стваралачко-разаралачка временитост”, инсистира Касториадис³⁸. Следствено, ако је човек у сталном бекству, у сталном порицању Хаоса-Амбиса-Бездана, те у паничној борби за смисао тежи структури која га може ослободити анксиозности, приписивање хетерономног карактера институцијама је исход који истовремено инхибира, сакрива, субвертује дејство радикалне имагинације. И мада њена снага може бити сачувана у аутономној личности, транспоноване аутономије из индивидуалне у колективну није линеарно, нити може бити последица збирања простим окупљањем. Стога се питање (мета)емергенције изоштрава при самом разматрању свих ранијих искуствених покушаја који нас прате: услови у којима се процеси самоинституционализације друштва одвијају намећу различите видове ограничења (биопсихолошке, социокултуралне, историјске), стога деловање на динамику као и на квалитет самих процеса захтева виши степен ауторефлексивности и интенционалности унутар релација које су дефинисане имагинарним друштвеним значењима или им пак претходе. Треба разумети инхибиторе, релационе модусе, психолошке услове аутономије на индивидуалном и колективном плану. Пратећи концепт радикалне имагинације, чини се да креативност тек треба препознати и разумети у светлу емергентних процеса, потенцијала заједнице да се мења и унутар себе интервенише, услова повезивања њених актера у новим праксама или социјалним конструктима који ће тек настајати. Дакако, то није лак задатак, мада неминован, и свакако достојан једне научне дисциплине *за* човека.

Или, пак, можемо одустати и, као у филму Јоргоса Лантимоса, остати притајени и престрављени, након што себи ишчупамо очњак за који су нам рекли да ће сам испати, једном када дође време да се осамосталимо.

ЛИТЕРАТУРА:

Agrell, A. and Gustafson, R. Innovation and creativity in work groups, in: *Handbook of work group psychology*, (ed.) West, M. (1996), Chichester, UK: Wiley pp. 317–344.

Amabile, T. M. (1996) *Creativity in context. Update to the social psychology of Creativity*, Boulder, CO: Westview.

38 Kastoriadis, K. (1984) Институције друштва и религије, *Kultura* број 65-66-67, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 197.

- Bennis, W. and Biederman, P. W. (1997) *Organizing genius: The secrets of creative collaboration*, Reading, MA: Addison Wesley.
- Castoriadis, C. Radical imagination and the social instituting imaginary, in: *Castoriadi Reader*, ed. Curtis, D. A. (1997), Malden, USA: Blackwell Publishers Ltd.
- Dacey, J. Concepts of Creativity: A History, in: *Encyclopedia of creativity*, (eds.) Runco, M. A. and Pritzker, S. A. (1999), San Diego, CA: Academic Press, pp. 815–822.
- Diedrich, J., Benedek, M., Jauk, E. and Neubauer, A. (2015) Are creative ideas novel and useful? *Psychology of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 9(1), pp. 35-40.
- Diehl, M. and Stroebe, W. (1991) Productivity loss in idea-generating groups: Tracking down the blocking effect, *Journal of Personality & Social Psychology*, 61, pp. 392–403.
- Đorđević, M. (2000) Iskušenja demokratije, u: Masta, kritika i sloboda, *Republika*, 248, pristupljeno 2. 11. 2018; <http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/2001/Masta/1.html>
- Guilford, J. P. (1950) Creativity, *American psychologist* 5, str. 444-454.
- Guilford, J. P. (1967) *The nature of human intelligence*, New York: McGraw-Hill.
- Ilić, V. (2016) O kreativnosti u vremenu medija, *Kreativnost i mediji*, Zagreb: Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, str. 179-188.
- Janis, I. L. (1982) *Groupthink* (2nd ed.), Boston: Houghton Mifflin.
- Johnson, D. W. and Johnson, R. T. Cooperative learning and social interdependence theory, in: *Theory and research on small groups*, (eds.) Tindale, R. S., Heath, L., Edwards, J., Posovac, E. J., Bryant, F. B., Suarez-Balcazar, Y., Henderson-King, E. and Myers J. (1998), New York: Plenum, pp. 9–35.
- Kastoriadis, K. (2009) Antička demokratija i njen značaj za nas, *Treći program*, 143-144, III-IV
- Kastoriadis, K. (2000) Nasleđe i revolucija, u: Masta, kritika i sloboda, *Republika*, 248, pristupljeno 2.11.2018 <http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/2001/Masta/1.html>
- Kastoriadis, K. (1992/2000) Razgovor o jednom projektu. Individualna i kolektivna autonomija, u: Masta, kritika i sloboda, *Republika*, 248, pristupljeno 2.11.2018 <http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/2001/Masta/1.html>
- Kastoriadis, K. (1984) Institucije društva i religije, *Kultura* broj 65-66-67, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 195-211.

- Karau, S. J. and Williams, K. D. (1993) Social loafing: A meta-analytic review and theoretical integration, *Journal of Personality and Social Psychology*, 65, pp. 681–706.
- Le Bon, G. (1920) *Psihologija gomila*, Beograd: SB Cvijanović.
- Long, H. (2014) An Empirical Review of Research Methodologies and Methods in Creativity Studies (2003–2012), *Creativity Research Journal*, 26(4), pp. 427–438.
- Nijstad, B. A., Diehl, M., and Stroebe, W. Cognitive stimulation and interference in idea-generating groups, in: *Group creativity. Innovation through collaboration*, (eds.) Paulus, P. B. and Nijstad, B. A. (2003), New York: Oxford University Press, pp.137–159.
- Paulus, P. B. (2000) Groups, teams and creativity: The creative potential of idea generating groups, *Applied Psychology: An International Review*, 49, pp. 237–262.
- Pope, R. (2005) *Creativity: Theory, history, practice*, Routledge.
- Puccio, G. J. Teams, in: *Encyclopedia of creativity*, eds. Runco, M. A. and Pritzker, S. A. (1999), San Diego, CA: Academic Press, pp.639–649.
- Ristić, I. (2010) *Početak i kraj kreativnog procesa*, Beograd: Hop.La!
- Ristic, I., Skorc, B. and Mandic, T. (2016) Novelty and coherence in group creative processes, *Psihologija*, 49(3), pp. 213–229. DOI: 10.2298/PSI1603213R
- Rhodes, M. (1961) An analysis of creativity. *Phi Delta Kappan*, 42, pp. 305–310.
- Rot, N. (2005) *Osnovi socijalne psihologije*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Sawyer, R. K. (2006) *Explaining creativity: the science of human innovation*, Oxford; New York: Oxford University Press.
- Shepperd, J. A. (1993) Productivity loss in performance groups: A motivation analysis, *Psychological Bulletin*, 113, pp. 67–81.
- Smith, S. M. The constraining effects of initial ideas, in: *Group creativity. Innovation through collaboration*, (eds.) Paulus, P. B. and Nijstad, B. A. (2003), New York: Oxford University Press, pp. 15–30.
- Stasser, G. The uncertain role of unshared information in collective choice, in: *Shared knowledge in organizations*, (eds.) Thompson, L., Levine, J. and Messick, D. (1999), Mahwah, NJ: Erlbaum, pp. 49–69.
- Stasser, G. and Birchmeier, Z. Group Creativity and Collective Choice, in: *Group Creativity. Innovation Through Collaboration* (eds.) Paulus, P. B. and Nijstad, B. A. (2003), New York: Oxford University Press.
- Škorc, B. (2012) *Kreativnost u interakciji. Psihologija stvaralaštva*, Beograd: Mostart.
- Thysa, E., Sabbe, B. and De Herta, M. (2014) The assessment of creativity in creativity/ psychopathology research – a systematic review,

- Cognitive Neuropsychiatry*, 19(4), pp. 359-377.
- Vernon, P. E. (ed.) (1970) *Creativity*, Harmondsworth: Penguin.
- Vygotsky, L. S. (1998) Imagination and Creativity in Childhood, *Soviet Psychology*, 28(10), pp. 84-96.
- Vygotsky, L. S. (1925/1971) *The psychology of art*, Cambridge: The MIT Press.
- Wallas, G. (1926) *The art of thought*, New York: Harcourt Brace.
- Weisberg, R. W. (2015) On the Usefulness of “Value” in the Definition of Creativity, *Creativity Research Journal*, 27(2), pp. 111-124.
- West, M. A. (2002) Sparkling fountains or stagnant ponds. An integrative model of creativity and innovation implementation in work groups, *Applied Psychology: An International Review*, 51, pp. 355–389.
- Woodman, R. W., Sawyer, J. E. and Griffin, R. W. (1993) Toward a theory of organizational creativity. *Academy of Management Review*, 18, pp. 293–321.

Irena Ristić

University of Arts in Belgrade, Faculty of Drama Arts –
Department for Theory and History, Belgrade

THE WORDS TAKEN AWAY

DEFENCE OF CREATIVITY AND THE CONDITIONS OF RADICAL IMAGINATION

Abstract

This paper examines contemporary interpretations of creativity and instrumentalisation of the concept itself, both in neoliberal discourse and in public policies that have become the driver of ever deeper society inequalities. A review of divergent production research from the second half of the 20th century, as the foundation of all further psychological studies, and the analysis of implicit social agendas reveal three controversial points of theoretical starting points in which creativity was viewed exclusively as adaptive ability validated by the product – the outcome of individual achievement. A response to this simplified concept of creativity has arrived from researchers focused on emerging processes within the collective. In new studies, they have confirmed the primacy of social interaction in a cognitive development, shifting the research focus from adaptive to transformative function, from productivity to processuality, from individual to group level of creativity. Therefore, at this moment, it seems to be fully justified to examine creativity in the light of wider social changes, considering the conditions of Castoriadis’s concept of radical imagination, especially because the neglected features of creativity are a common resource, as well as a requirement of change.

Key words: *creativity, collective, transformative function, processuality, radical imagination*

ОТПОР И ПРИСТАЈАЊЕ У МУЗИЦИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ

Сажетак: *Подела културних садржаја на „више” и „ниже”, као и разлике између естаблиране и популарне културе, предмет су бројних тумачења у теоријама културе. Десничарска критичка мисао бранила је „праву” културу од сирове културе нижих друштвених класа, док су левичари налазили позитивне стране масовне културе у њеној демократизацији. Позиција музике, захваљујући глобалном утицају медија, заузима високо место у хијерархији индустрије и тржишта културе. Опозициони однос уметничке и популарне музике релативизиран је у смислу класне идентификације. Идеологија укуса, која се такође тиче поседовања већег или мањег културног капитала, прилагодила се захтевима популизма и тржишта. Пристајање на уступке представља својеврсну демократизацију и најелитнијих музичких форми каква је, на пример, опера, а кретање различитих музичких форми по систему двосмерног (више/ниже) и кружног (из једног облика у други) обрасца истовремено представља и отпор и пристајање у међусобном сусретању и прожимању класичне и популарне музике како у пракси, тако и у теорији. Изузимајући авангардне „испаде” у класичној музици или најниже жанрове фолка, све остале врсте музике (класика, џез, рок, поп, етно) нашле су неку врсту баланса у свом односу. Томе је уз општу кризу критичког духа, свакако допринео вредносни релативизам, као једна од битних одлика популарне културе.*

Кључне речи: *музика, култура, популарно, отпор, прихватање*

Увод

Покушај јаснијег одређења музике у корпусу популарне културе, кроз релативно кратак временски период показао

је условљеност статуса музике полисемичним појмом саме културе. Интердисциплинарно поље културе склоно је непрекидном редефинисању појма широко прихваћене културе.

Статус теорије у постмодерној култури је вишесмислен и парадоксалан јер лавира између односа хегемонијско-историјског и постмодерно-антитеоријског доба хибридикације и ревизије самог појма естетике.

Условно схваћена подела на десничарску и левичарску критику исказана је кроз отпор масовној култури нижих друштвених слојева или прихватање популистичких форми стваралаштва уколико оне значе демократизацију уметности, не угрожавајући њено право на одбрану уметничке самосвојности.

Усвојивши термин „масовна култура”, десничарска критика, Гелен¹ (Gehlen), Ливис² (Leavis) и други, бранила је „праву” културу од надируће сирове културе „одоздо”. С друге стране, левичарски вид критике, потекао из Франкфуртске школе, истицао је демократизацију уметности као позитивну страну масовне културе, иако је оснивач те школе Адорно (Adorno) бранио субјективитет наспрам подилажења колективитету. У том смислу аутономност музике и музичког дела не доводи се у питање, јер уметничко дело постоји „по себи”³. Марксистички оријентисани филозоф Бењамин (Benjamin) критички је анализирао моћ капитала који „одозго” намеће комерцијалне културне садржаје, пасивизирајући на тај начин сваки могући отпор који би потекао из тако манипулисаног масовног друштва.⁴ Заједнички став оба гледишта је да масовна култура уништава и високу (уметничку) и ниску (наивну), али да је моћ саме уметности већа од свих опасности, пре свега од банализације и отуђености културне индустрије.

Хетерогеност музичких жанрова разгранала је мапу *нове музике* у којој међусобни отпори и приближавања различитих жанрова музике коегзистирају по систему двосмерног и кружног обрасца, бришући границе „високе” и „ниске” музике. Ревизије појма *естетика* у критичким теоријама Алана Бадијуа (Alain Badiou) и Жака Рансијера (Jacques

1 Гелен, А. (1974) *Човјек*, Сарајево: Веселин Маслеша.

2 Leavis, F. (2012) *The Two Cultures?*, Oxford: University Press.

3 Adorno, T. (1968) *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit; Хоркхајмер, М. (1976) *Традиционална и критичка теорија*, Београд: БИГЗ.

4 Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.

Ranciere) у *инестетику* и *режим*, враћају уметности право на отвореност у тумачењу сопственог идентитета.⁵

Звучну слику савременог света прожимају усаглашене или контрастирајуће минималистичке или реинтерпретативне форме класичне музике, експерименталног цеза (који дијалогизира са својом прошлошћу и, уз помоћ дигиталних технологија, са својом будућношћу), традиционалне и *World music*.

Полазиште даљег разматрања теме заступа став да су сви музички жанрови у релативизирајућем духу постмодернизма постали равноправни и неконфликтни делови општег појма *музика*, како у пракси, тако и у теоријским дискурсима.

Теоретски приступи тумачењу популарне културе

Британске културалистичке студије културе (Центар за истраживање савремене културе, основан у Бирмингему 1964. године), означиле су почетак ревизије критике масовне културе. Одбацујући елитистички интониран термин „масовна култура” левичарски оријентисани теоретичари као што су Вилијамс⁶ (Williams), Хогарт⁷ (Hogart), Томпсон⁸ (Thompson), Хол⁹ (Hall) и други, увели су појам културе у праксу обичног, свакодневног живота људи. Нови концепт студија културе поставили су питање како је уопште могуће да се из културе искључи један толико велики сегмент друштва који чини „обичан свет”. „Култура је обична” и „култура је целокупан начин живота” постали су слогани студија културе. Флексибилност ових теорија огледа се у ставу да популарна култура не пасивизује критички дух *народа* и да се она ствара интерактивним односом елитистичког и карневалског духа свих слојева друштва.

У постиндустријском друштву потрошачке културе појам класне идеологије замењује се појмом дискурса, мултифункционалним појмом у оквиру лингвистичких и семиолошких теорија постструктуралистичког типа. Одбацујући елитистички термин „масовна култура”, који ствара бинарну

5 Badiou, A. (2001) *Manifest za filozofiju*, Zagreb: Jasenski i Turk.

6 Williams, R. (1960) *Culture and Society: 1780–1950*, Harmondsworth: Penguin.

7 Hogart, R. (1957) *The Uses of Literacy*, London: Chatoo & Windus.

8 Tompson, K. (2003) *Moralna panika*, Beograd: Clío.

9 Хол, С. Белешке о деконструисању популарног, у: *Студије културе*, зборник, ур. Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник.

опозицију између званично признате и нижеразредне културе, Џон Фиск (John Fiske) се држи становишта да „популарну културу стварају људи у граничном подручју између производа индустрије и свакодневног живота.”¹⁰. Овакви ставови занемарују разлике два битно другачија облика културе, доминантне (енг. *mainstream*) и релативно аутономне културе нижих друштвених класа.

У даљој генези редефинисања појма популарне културе неизбежно је поменути Дагласа Келнера (Douglas Kellner) који у критици идеологије, као критици класне доминације, избегава термине „масовна” и „популарна” и опредељује се за назив „медијска култура”. Он тиме укида и разлику између културе и комуникација: „Без обзира на то да ли под културом подразумевамо дела класичне културе, начин живота, контекст људског понашања... она је у сваком случају уско повезана са комуникацијом. Да би било који облик културе постао друштвени садржај и да би се заиста претворио у 'културу', мора да постане и субјект и предмет комуникације, што га по природи ствари чини комуникативним”¹¹.

Све ове теорије су у функцији тумачења популарне културе. Изгледа да њу није лако дефинисати. Можда је најистинитије оно најједноставније одређење да је „популарна култура она коју воли много људи”¹².

Музика као део културе

Музика је, као важан сегмент културе, делила судбину идеолошких сврставања у вишу и нижу, прихватљиву и субверзивну и, сходно томе, валоризована је према различитим вредносним критеријумима: формално естетским, идеолошким (у односу на сукобе доминантних и потчињених група, класног и ванкласног означавања) и комерцијалним ефектима на светском тржишту. Захваљујући глобалном утицају медија, она је заузела примат у хијерархији успостављања тржишног и популистичког односа произвођач - продуцент – конзумент.

Примери из било које врсте музике (означаване по жанру, по отпору према формалним канонима или друштвеној прихватљивости, по конзументима из различитих економских или културних слојева, по пристајању на захтеве индустрије културе) говоре о тражењу неког заједничког именитеља који захтева широка публика, а самим тим и тржиште.

10 Фиск, Џ. (2001) *Популарна култура*, Београд: *Clio*, стр. 33-34.

11 Келнер, Д. (2004) *Медијска култура*, Београд: *Clio*, стр. 64.

12 Ђорђевић, Ј. (2009) *Посткултура*, Београд: *Clio*, стр. 247.

У културном амбијенту 19. и прве половине 20. века класична музика је превасходно припадала вишим друштвеним слојевима док су све остале врсте музике биле „својина” маргинализованих друштвених група. Током 20. века, општим развојем демократичности и захваљујући већој покретљивости културних „производа”, и десни и леви теоретичари ситуирали су популарну музику у опозицију према елитној, као нешто што јесте општеприхваћено.

„Класични критички став према индустрији културе и подвођење свеукупне савремене културе под поље деловања медија, који су средство пасивизације и манипулације потрошача, преокреће се у корист идеје да људи претварају производе индустрије у своју популарну културу која служи њиховим интересима.”¹³ Релативизација класне идентификације, типична за популарну културу, ипак не искључује тзв. „идеологију укуса” и када се ради о музици. Укус и стил одређују естетске компетенције друштвених група. Анализирајући марксистички оријентисану теоријску платформу Пјера Бурдијеа (Bourdieu) која се односи на три типа укуса, Јелена Ђорђевић закључује да укус и стил одређују естетске компетенције друштвених група. Већи културни капитал даје веће право интелектуалној елити да одржава неку врсту доминације над скоројевићком групом богаташа, који свој идентитет често граде репродукујући стилове живота и копирајући све културне потребе, па и музички укус образованијих и културним капиталом богатијих слојева друштва. Трећи тип укуса, „укус нужности”, резервисан је за најмање образовани слој друштва који не прави разлику између уметности и свакодневице и спонтано се укључује у „културне текстове”.¹⁴

Класична музика између елитизма и популизма

До заједништва различитих музичких жанрова у опсег популарне културе дошло се једним кружним процесом. Кад је у питању класична музика, то се посебно односи на оперу, која је дуго била институција за одабране. Томе су допринели луксузно грађени театри, класични романтичарски репертоар, певање на страном језику, правила понашања и одевања саме публике. Али, као по неком природном закону, када се један вид уметности предуго устали у неком канону јавља се отпор унутар саме те уметности. Заслуге за враћање опере у шири слој „просвећеног народа“ имају, пре свега, нове форме суочавања са дотадашњим репертоаром

¹³ Исто, стр. 251.

¹⁴ Исто, стр. 261

и нове оперске композиције, међу којима су најпопуларније биле тзв. књижевне опере. У овим операма композитори су као предложак за либрета користили популарна дела великих писаца. Бритн – Шекспиров *Сан летње ноћи* (1960), Рајман – Стриндбергову *Сабласну сонату* (1984), Лигети – Гелдеродов *Велики ужас* (1978), Бритн – Манову *Смрт у Венецији*, итд. Најдаље у отпору према класичном репертоару и форми отишао је Џон Кејџ (John Cage) са својом омнибус опером *Еуроперас 1-5* (и досетком: „Европа нам је 200 година слала опере, сад их ми враћамо назад”).¹⁵

Нови облици експерименталног музичког позоришта (60-их и 70-их година 20. века), које карактерише синестезија с другим облицима уметности, употреба мултимедијалних средстава, коришћење неуобичајених звучних ефеката (Д. Шнебел: *Глосолалија, Брзи на језику*), привлачили су углавном млађу публику која је без предрасуда прихватала сваку новину градила сопствене, нове културне идентитете. У потрази за публиком оснивају се покретне оперске куће. Таква је, после банкрота 2013, постала и Градска опера Њујорка, познатија као Њујоршка народна опера. Она већ неколико сезона гостује по разним дворанама с опером М. Е. Туранџеа *Ан Никол*. Либрето прати истиниту животну причу са трагичним крајем младе таблоидне звезде која је запалила жуту штампу удајом за деведесетогодишњег милијардера. Према писању *Политикиног* дописника из Вашингтона,¹⁶ провокативни садржај није засметао менаџерском тиму да ову оперу уврсти у репертоар једне од најконзервативнијих оперских кућа лондонског Ковент Гардена. Напротив, овом пристајању на уступке популизму и тржишним манипулативним узусима придружила се и елитна Метрополитен опера, проширивши репертоар операма из друге половине 20. века и дозволом директних преноса својих представа, преко свих расположивих медија и екрана постављених по биоскопским салама, тржним центрима и парковима. Оваква пракса „кружења” опере правцем од ниске до високе уметничке форме и назад сведочи о својеврсној демократизацији једне од доскора најелитнијих музичких форми. Комуникација између медија и публике такође представља реплику општег модела кружења културе. Кружење културе према Грамшију (Antonio Gramsci) и, касније, Холу (Stuart Hall), полази од претпоставке да не постоји једна, привилегована

¹⁵ Иначе, овај пионир електронске, тејп и алеаторне музике, рушећи све моделе компоновања и извођења опере, постигао је оно чему се најмање надао – популарност овог контроверзног дела, али међу „одабраном” музичком елитом.

¹⁶ Мишић, М. (2013) *Политика* (21. 09. 2013), Културни додатак.

инстанца у структурирању и циркулацији културног производа, јер кружни ток подразумева производњу, али и субјективни и колективни доживљај потрошача.¹⁷

Некадашњи бинарни начин размишљања: класична против „нижеразредне” популарне музике, данас је готово немогуће применити како у пракси, тако и у теорији. Из сиромашних четврти Њу Орлеанса цез се преселио у најелитније концертне дворане. Бунтовни рок, са иконографијом дуге косе, дроге и слободног секса, поставио је озбиљне извођачке задатке симфонијским оркестрима. Класична музика преузима музички материјал из цеза, рока и традиционалне националне музике. И управо то, двосмерно (више/ниже) и кружно (из једног облика у други) кретање различитих музичких форми (по систему кодирање/декодирање, текст/контекст, отпор/пристајање) још увек измиче класним и вредносним параметрима дефинисања у теорији културе.

Вредносни релативизам, који је у почетку, по природи ствари, био одлика популарне културе, активирао је критичке студије у изналажењу и примени релевантних критеријума вредновања музике која се допада већини. Музичко стваралаштво и извођачка пракса доприносе том процесу непрекидним усложњавањем односа елитне и масовне музичке продукције. И као што класична музика (у којој је човек сам са собом) повремено пристаје на сарадњу са жанровима популарне музике (коју карактерише дух заједништва), тако и многи сегменти популарне културе (филм, позориште, јавне свечаности) користе делове уметничке музике у оквиру интермедиијалности својих продукција. Та размена, све више спонтана, понекад је вид *пристајања* из комерцијалних или „друштвено корисних” разлога какве су масовне прославе, јубилеји, концерти на отвореном простору¹⁸, а често је и облик *отпора* једне или друге стране. У аутобиографској књизи *Хронике* као пример коришћења стихова светске поезије у фолк и цез музици, наводи представу у којој на стихове Бертолда Брехта и музику Курта Вајла, својеврсној комбинацији опере и цеза, глумци певају „у стилу софистицираних фолк песама”.¹⁹ С друге стране, сличан отпор али у супротном правцу, то јест ограђивање од масе, представљала је музика Хиндемита или Лигетија, намењена музички и интелектуално високо образованом друштвеном слоју.

17 Грамши, А. (1959) *Изабрана дела*, Београд: Култура и Хол, С. Белешке о деконструисању популарног, у: *Студије културе*, зборник, ур. Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник.

18 Немања Радуловић је у Студентском парку 2016, после Вивалдија свирао је народну песму *Нишка Бања*.

19 Dilan, В. (2005) *Hronike*, Beograd: Geopoetika, str. 225.

Слогану „култура за све” отпорашки се супротставља и нова синтагма: „елитизам за све”. О кризи критичког духа нобеловац М. В. Љоса (Mario Vargas Llosa) каже да „овакво стање ствари води до генерализоване конфузије, банализације и површности. Чини ми се да се налазимо у ситуацији у којој све може да буде уметност, нема никаквих ограничења... У овој цивилизацији спектакла најважније је да нас нешто развесели и забави”.²⁰

Задовољство (фра. *plaisir*) и уживање (фра. *jouissance*) термини су који у теорији студија културе служе за означавање задовољства у стварању властитих значења уметничког искуства и задовољству у супротстављању доминантним обрасцима естетских вредности. Уживање (које се тиче посебних карневалских тренутака) супротстављено је термину *plaisir* који се по Барту (Roland Barthes) односи на свакодневицу, сам живот, а може бити и реакционаран и субверзиван.²¹ Тумачећи термин *plaisir*, Џон Фиск наглашава да он „нуди задовољство само због тога што га стварају људи који га доживљавају: задовољство им се не испоручује споља. За стварање тог задовољства потребни су и енергија и самосвест... на којима почива стварање опозиционих значења”.²²

Пример специфичног задовољства у популарној музици је рок концерт, плес у дискотеци, претераност у понашању, заједништво са сличнима. За такав живот музике кроз нове форме изражавања у уметничкој музици, залагао се и Џон Кејџ.²³ Често је цитирана његова изјава да музика као активност, одвојена од остатка живота не продире у његов ум. Оспоравајући нормативне знакове у свету звука, Кејџ прелази на процесе који остају отворени, недовршени. Користећи термин експерименталног уметника, Кејџ дефинише стварање као непредвиђени процес: „Ако радећи на једној композицији откријемо да не приличи свакодневном животу, онда ми се чини да нешто није у реду са нашим начином компоновања”.²⁴ Кејџ тако од уметности очекује чисту слободу, ослобађање од сваког контекста, насупротив ставу о музици као естетском предмету.²⁵

20 Лазовић-Валчић, Н. (2014) Интервју са М. В. Љосом, НИН (10. 07. 2014), стр. 22.

21 Bart, R. (1975) *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina.

22 Фиск, Џ. нав. дело, стр. 66.

23 Масимо, Д. (2008) *Филозофија музике*, Београд: Геопоетика.

24 Исто, стр. 216.

25 Ипак, његове „озвучене идеје” – специфична мешавина прагматизма, зен будизма и идеалистичке филозофије, представљале су неуспелу социјализацију његове „класичне” музике, авангарду која је ипак остала

*Афирмација популарне музике
кроз отпор и пристајање*

На пола пута силаска с врха вредносне хијерархије класична музика се тако нашла у доминантној култури са елитизованом популарном музиком пристиглом из некадашње ниже рангираних музичких жанрова попут рока, џеза и традиционалне музике. Ове некада ниже врсте музике прешле су релативно кратак пут од отпора елитизму до пристајања на софистициране начине представљања и школовања. Рођене у репресивном капиталистичком окружењу, оне су представљале отпор расној, родној и класној дискриминацији, капиталистичкој комерцијализацији живота и „мејнстрим” идеологији рада, успеха и културног представљања. Поред гајења групног идентитета преко говора, понашања, облачења, коришћење уметности, пре свега музике, савршено се уклапало у концепт отпора у оквиру политичких и идеолошких оквира „снаге отпора и различитости”, како прве рокере назива поклоник популарне културе Џон Фиск.²⁶ На музичком пољу, те снаге воде „семиотички герилски рат”. Учествују у протестним скуповима против расне сегрегације: „Отворите широм очи јер, оваква шанса се више неће поновити”, певали су Џоан Баез (Joan Baez) и Боб Дилан (Bob Dylan) 28. августа 1963. на Вашингтонском маршу, када је Мартин Лутер Кинг (Martin Luther King) одржао чувени говор. Џон Ленон (John Lennon), Боб Дилан и Курт Кобејн (Kurt Cobain) имају и своје литерарне гуруе, битничке писце А. Гинсберга (Allen Ginsberg) и В. Бароуза (William S. Burroughs), писца култне књиге *Голи ручак*. Њихова музика и текстови песама прихватани су као радикална негација постојећег друштвеног и политичког система, али и као афирмација уметности као средства ослобађања од свих окова и контрола.

Према филозофу Масиму Дони (Massimo Donà), аутентични рок звук (потекао из блуза), на таласу ширења друштвених немира, експлодирао је пред хиљадама фанова на енглеском острвцу Вајт код Саутхемптона и у Вудстоку (1969), као другој историјској локацији музичке побуне младих и њиховог отпора догматском систему вредности.²⁷ Беси Смит (Bessie Smith), Џон Ли Хукер (John Lee Hooker), Џон Хенри (John Henry), Џими Хендрикс (Jimi Hendrix) „јунак апокалиптичког махнитања”, како га назива Дона, затим Џенис Џоплин (Janis Joplin) и друге „ритам машине” које су својом

по страни од промотивне, комерцијалне и широко прихваћене класичарске праксе у окриљу популарне културе.

26 Фиск, Џ. нав. дело, стр. 78.

27 Дона, М. (2008) нав. дело.

анималном снагом ослобађале дух и тело сваког притиска, закона, досаде и учмалости.

Рок је демократизовао певање, а публици је пружена могућност доживљаја заједништва, виталности и задовољства. Према Фиску рок концерти су пример специфичног *jouissance*, јер ослобађају од било каквих телесних рестрикција а прилика су и за сваку претераност и прелажење границе дозвољеног.²⁸ Једноставно, они су припадали вишем степену отпора. Репертоар пионира рока преузели су Стоунси (The Rolling Stones), Цепелин (Led Zeppelin), Ерик Клептон (Eric Clapton), али и соул певачи Махалија Џексон (Mahalia Jackson), Арета Френклин (Aretha Franklin), Отис Реддинг (Otis Redding), Реј Чарлс (Ray Charles).

Џез је она врста музике која је првобитно представљала отпор доминантној култури. Слободом импровизације, променљивошћу ритма, грешкама у читању или прескакању нота које се претварају у сопствени израз обезбедио отвореност за реинтерпретативна извођења високо образованих музичара. Негирање текста (нотног записа), који је само почетна могућност, негирање аутономности и довршености сваке већ одавно познате композиције – порука је цеза слушаоцу да та музика припада и њему колико и извођачу. Пракса цезерске импровизације, а тиме и ванвремености, уздигла је његове најистакнутије представнике у врх музичке елите. Мајлс Дејвис (Miles Davis), Дизи Гилеспи (Dizzy Gillespie), Луј Армстронг (Louis Armstrong), Чарли Паркер (Charlie Parker) и Џон Колтрејн (John Coltrane) добро су знали да њихова музика одражава фрагментарна искуства времена без историје, без довршености. Њихова музика, потекла из народне традиције црначког југа САД, постала је музика која отвара могућност премошћавања граница које простор/време намеће људима и тиме обезбеђује своју академски институционализовану будућност.

И друге врсте некада народне музике постале су високо рангиране у свету популарне културе. Соул (дип соул, психоделик соул) са већ поменутиим Рејом Чарлсом, Махалијом Џексон, Отисом Редингом и Нином Симон (Nina Simone) отворио је врата госпелу (духовној музици, потеклој из методистичких химни) и данашњој р'н'б музици. Из духовне музике црних робова, из њихових радних и жетвених песама на пољима памука, уместо говора који им је био забрањен, родила се „музика за душу” – блуз. Варијанте попут цез-блуза, кантри-блуза, пијано-блуза уградиле су се у р'н'б, рок и поп музику.

28 Фиск, Ц. (2001) нав. дело, стр. 81.

Врхунац *пристајања* на прихватање популарне културе у корпус највише ранжираних уметничких остварења представљала је додела Нобелове награде за књижевност (за 2016. годину) фолк-блуз певачу Бобу Дилану.

Закључак

Питање вредновања музике која је постала саставни део популарне културе, засад је најмање обрађена тема критике студија културе. У борби за тржиште и нову публику у општој комерцијализацији музике, није лако одредити критеријуме за разликовање прогресивне (у смислу који је том термину дао Адорно) и безвредне популарне музике. Слобода и отпор структурама моћи, које популарна култура истиче као штит пред критичарима културног популизма, управо представља средство релативизације у вредновању производа културе које предводи – музика.

Одсуству прецизнијег вредновања доприноси и општа слобода избора, која се манифестује на тржишту културе и музике које је вредносно неутралан терен. То пристајање на уздржавање од формулисања вредносних критеријума подржавају и моћне продукцијске и медијске машине, величајући улогу публике.

Музичко уједначавање (синкретизам) све више се показује као будућност коју је тешко избећи. И није случајно што је последњих година појам музике света (енг. *world music*) обухватио најрадикалније музичке облике, сасвим разрађене мешавине музичких жанрова и форми.²⁹

Пристајање на изједначавање у вредновању уметничке и популарне музике у свим културним праксама показује се као компромис. Сакрализоване класичне музике (коју су изводили високо обучени музичари пред публиком обично хомогеног социјалног профила) негирано је њеном употребом у биоскопима, на радију, телевизији, трговачким центрима, итд.. Јер у комерцијалним процесима нема сукоба високо/ниско. Појам укуса, као и вредновање крајње је релативизиран. Стога је тешко не сложити се са Холовом премисом о дијалектици културне борбе између чисте „аутономије” тзв. високе и потпуне доминације популарне културе: „Постоје тачке отпора и моменти смене...културна борба се не-

29 У класичној музици, на пример, Курт Вајл је комбиновао евергрин, класику и војне маршеве. Таквој мешавини музичких жанрова у активном животу популарне културе ипак се не може оспорити креативност. Исто тако најава за концерт у нашем Гварнеријусу, два клавир и виолина, ове године, односила се управо на „фузију класике, цеза и балканских ритмова”.

прекидно одвија у сложеним линијама отпора и прихватања, одбијања и предаје. Културно поље је зато нека врста трајног бојног поља на коме нема заувек извојеваних победа, већ увек само стратешких положаја који се освајају и губе”.³⁰

ЛИТЕРАТУРА:

- Adorno, T. (1968) *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit.
- Adorno, T. (1989) O problemu glazbene analize, *Zvuk* br. 3 Zagreb.
- Badiou, A. (2001) *Manifest za filozofiju*, Zagreb: Jasenski i Turk.
- Bart, R. (1975) *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina.
- Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Dilan, B. (2005) *Hronike*, Beograd: Geopoetika.
- Гелен, А. (1974) *Човјек*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Грамши, А. (1959) *Изабрана дела*, Београд: Култура.
- Hogart, R. (1957) *The Uses of Literacy*, London: Chatoo & Windus.
- Хоркхајмер, М. (1976) *Традиционална и критичка теорија*, Београд: БИГЗ.
- Хол, С. Белешке о деконструисању популарног, у: *Студије културе*, зборник, ур. Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник.
- Ђорђевић, Ј. (2009) *Посткултура*, Београд: *Clio*.
- Ђорђевић, Ј. (2012) *Студије културе*, зборник, Београд: Службени гласник.
- Фиск, Џ. (2001) *Популарна култура*, Београд: *Clio*.
- Келнер, Д. (2004) *Медијска култура*, Београд: *Clio*.
- Лазовић-Валчић, Н. (2014) Интервју са М. В. Љосом, *НИН* (10. 07. 2014), стр. 22.
- Leavis, F. (2012) *The Two Cultures?*, Oxford: University Press.
- Масимо, Д. (2008) *Филозофија музике*, Београд: Геопоетика.
- Мичел, Д. (1983) *Језик модерне музике*, Београд: Нолит.
- Мишић, М. (2013) *Политика* (21. 09. 2013), Културни додатак.
- Tompson, K. (2003) *Moralna panika*, Beograd: Clio.
- Williams, R. (1960) *Culture and Society: 1780–1950*, Harmondsworth: Penguin.

30 Хол, С. Белешке о деконструисању популарног, у: *Студије културе*, зборник, ур. Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник, стр. 323.

Luka Marković and Nenad Perić
Živorad Grbić Music School, Valjevo;
Metropolitan University, Belgrade

ADHERENCE TO RESISTANCE IN THE MUSIC
OF POPULAR CULTURE

Abstract

A division of cultural events to high and low, as well as differences between the established and popular culture, are subject to a number of interpretations of cultural theories. The right-wing critical thought defended the “real” culture from the crude culture of the lower social classes, while the leftists found mass culture positive for its democratization. Thanks to the impact of the global media, position of music occupies a high place in the hierarchy of industry and market culture. The opposed relationship of art and popular music is being relativized in terms of class identification. The ideology of taste, which is also related to the possession of a larger or smaller cultural capital, has adapted to the requirements of populism and market. Agreeing to concessions is a kind of democratization of elite musical forms (for example opera), and movement of various musical forms in the system of two-way (higher / lower) and circular (from one form to another) forms representing both resistance and compliance in mutual encounter and permeation of classical and popular music, both in practice and in theory. With the exception of the avant-garde “outages” in classical music or lowest genres of folk, all other types of music (classical, jazz, rock, pop, folk) have found some sort of balance in their relationship. Along with the general crisis of the spirit of criticism, this certainly contributed to value relativism, as one of the essential features of popular culture.

Key words: *music, culture, popular resistance, acceptance*

ОСВРТИ И ПРИКАЗИ



Снежана Јовчић Олја, *Свети Јован*, пречник 50 цм, 2011.

О ИСЛАМУ

ДАРКО ТАНАСКОВИЋ, *ИСЛАМ: ДОГМА И ЖИВОТ*, СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА, ТРЕЋЕ ДОПУЊЕНО ИЗДАЊЕ, БЕОГРАД 2018.

Ислам је последња велика монотеистичка и природна религија настала на семитском Блиском истоку. У својој етногенези, обухвата широки спектар различитих култура и традиција, претежно семитског јудео-хришћанства, сиријско-палестинског типа, с извесним премисама абисинијске провенијенције, потпуно независне од хеленске теологије апостола Павла, и апостолско-светоотачког предања. Такво семитско јудео-хришћанство, вековима је живело у несторијанизму и монофизитству, и предњој Азији, све до Кине и Индије али је наставило да живи у исламу, и даље. Разлози томе су, делимично, што је ислам настао на темељима касноантичке Арабије, с већ утврђеним политеистичким и синкретистичким религијским култом. Ако узмемо у обзир историјске чињенице да је Арабљанско полуострво, вековима пре појаве најмлађе и најстроже семитске религије, било класичан пример детрадиционалног окружења хетеродоксних јудео-хришћанских и јеврејских групација, вековима интегрисаних политичким и транскултуралним интересима, а нека арабљанска племена у вазалском односу с ондашњим великим царствима Византијским (Гасаниди) и Персијским (Лахмиди у ал Хири), јасан је и неспоран утицај јудео-хришћанских и књижевних апокрифних традиција.

У таквом религијском плурализму, Мухамед је био у прилици да се упозна, у непосредним контактима са хришћанима и Јеврејима, не увек богословски аутентичног казивања, с изворима *Светог писма* и *Талмуда*, и других мидријашких апокрифа. Све је то, по речима проф. Танасковића, преосмишљено кроз митски оквир поимања времена и простора, нашло своје место, или бар одраз у *Курану*. Ислам се у смислу садржинског континуитета, тако исказује као наставак и довршење семитског монотеистичког циклуса, зачетог на

Блиском истоку. У том циклусу објаве, представља квалитативну новину или, као јудаизам „плус Мухамедово посланство”, или „кривотворено хришћанство”. Потенцијално најаутентичнији извор сазнања о историјској појави Мухамеда, његовом окружењу и животу, јесте *Куран* „Свето писмо ислама”. У основи целокупне арапско-исламске духовности и културе стоји *Куран*, вечна Књига Алахова, а све остале људским умом и руком састављене Књиге, *Мусхаф*.

Мухамеда су оптуживали, његови мекански сународници, да је опседнут злим духом-генијем (*меџнун*), да је врач и видовњак (*кахин*), или тајанствени маг (*сахир*), па и песник (*шаир*), што *Куран* изричито оспорава. Он је себе сматрао пророком који је био задужен да људима саопшти „арапски Куран”. Према муслиманском веровању сви пророци и посланици, закључно с Мухамедом, „печатом пророштва”, објављују једну, истоветну објаву, само су језици различити. У *Курану* се снажно наглашава да је Алах један, јединствен Бог (сура 112), која уз прву суру *Ал Фатих* („Отварачицу”), оповргава било какву могућност присаједињења Богу неог потомка или сродника. Тиме се нарушава политеистичко схватање о Божијим кћерима, и негирање вере у хришћанску исповедну догму о Светој Тројници и Оваплоћењу Бога Логоса који је постао савршени Богочовек. Јевреји и хришћани се, у *Курану*, изриком коре и опомињу као „идолопоклоници” (сура 9, 30-31). Професор Танасковић казује да, на чудесан начин, мешају антропоморфно и метафизичко, што је одраз преисламске традиције сликовитог песничког изражавања, никако колебања у погледу апсолутно трансцендентне природе Бога. Алах је недоступан човеку, обраћа му се, али му се човек не може обратити. У својој тајни, недокучив је људској спознаји, Творац је човеку „ближи од вратне жиле куцавице”, јер је све у свету његово дело и у опсегу његовог свезнања.

Анђели су створени тако, за разлику од човека, од светлости (*нур*), славе Алаха, чувају небески *Куран* и врше разне дужности за одржавање божанског поретка у свету. Поред четворице најближих анђела (*макарабун*), посебно близак у објави истиче се пророк Исус, за муслимане, син Маријин, која је једино женско име поменуто у *Курану*, а анђели су јој најавили рођење „дечака честитог”. Он је један „од Алаху блиских”, кога ће Господар свега постојећег поучити „писму и мудрости, и Теврату и Инцилу” (сура 3, 48). У сури 5, 110, наводи се : „Кад Алах рекне: О Иса, сине Мерјемин, сјети се благодати Моје према теби и мајци твојој: кад сам те Џибрилом помогао па си с људима, у бешици и као зрео муж, разговарао; и кад сам те писмености и мудрости,

и Теврату, и Инцилу научно...”, чиме се експлицитно и јасно наговештава да је Исус створен кроз „Реч Алахову“, кроз творачку Реч *кун!* (*fiat*), коју Бог „врже у Марију”, оживљен је Божијим дахом који, по професору Танасковићу, доказује небеско надахнуће његовог потврђивања.

Најављивању Краја времена, Судњег дана и Страшног суда припада наглашено место у најранијим деловима Објаве, које је Мухамед саопштио у Меки. Томе ће претходити раздобље крајњег безверја, као „опште место” укупне монотеистичке апокалиптике, када ће се на свету појавити Алахов изасланик, Махди, исламски Месија, који код шиита у личности Исуса Христа има значајнију и знатно израженију улогу апокалиптичког деловања. Његов долазак повезан је са појавом Деџала, исламског Антихриста, кога ће Исус погубити и помолити се Богу у Јерусалиму. У свим овим сегментима могао би се средишњи корпус муслиманске апокалиптике и есхатологије, свести или у појединим сегментима препознати паганско, јудаистичко и хришћанско али и митолошко наслеђе. Иако у *Курану* нема развијенијих описа пакла, али их је касније усмена традиција развила до фантастичних појединости (бездан од седам кругова), рај се у предочавању есхатолошких појмова тумачи у симболичном и метафоричком кључу (подељен је на четири или осам хоризоната). Ова и слична „хедонистичка обећања” рајских ужитака, муслимански ауторитети, су све материјалне и телесне представе објашњавали као стилске фигуре, параболе, алегорије и метафоре, док су други у опису раја видели „бескрајни оргазам”, или уносили бајке из персијске и индијске митологије. С обзиром да се Објава упућује арапском живљу, у VII столећу, како би људе приволела исламу, и да им се не приказује рај филозофа него рај бедуина, то је стога што се у религијском језику, по професору Танасковићу, *не разликује израз од поруке* и невоља изгледа у томе што су људи, за сва времена, више остали бедуини, него постали филозофи.

Што се тиче исламског нормативног предања *суне*, за коју је млада, већ моћна муслиманска зеједница тврдила да је Веровесник био Богом вођени узор правоверног живљења и понашања, па су побожни муслимани желели да сазнају што више појединости, како би се и сами могли равнати, према том „бихејвиоралном комплексу”, остаје питање, зашто су се при вредновању предања, с обзиром на њену специфичну функцију и грађу ове исламске традиције, нужно уважавали само унутарисламска мерила, а не објективне и научне утврђивости њихове историјске доследности у коју су доследно сумњали. Оријентални хиперкритицизам ублажен је јер

су, како професор Танасковић закључује, накнадне анализе показале да се знатан део традиције може сматрати веродостојним.

Поред главних верских дужности „стубова вере” у исламу и појма цихада, и разних друштвених феномена везаних за политичке процесе унутар кретања савременог исламског света, нарочито је интересантан, у Танасковићевој Књизи, нов приступ и поглавље „жене у исламу”. Ако прихватимо да је за успостављење веродостојне представе о положају жене у исламу битан предуслов, онда се као чврсто методолошко становиште, мора прихватити да је изворник *Куран и суна*. Међутим, за положај жене у *Курану*, у предању и у шеријатском праву, не постоји један, јединствени, или универзални одговор, јер је чињеница да жене заузимају различита места и положаје у земљама, или у урбаним центрима исламског света. *Куран* формулише, начелно, супериорност мушкарца над женом. У религијском култу, мушкарац и жена су, начелно и теоријски, изједначени. Религиозне дужности и запознати ислама, с малим ограничењима, прихватљива су и за жене због биолошке специфности која се односи на културну нечистоту, али им је дозвољен приступ и посета џамијама. У *Курану* је генерални став заступљен на основу преисламских обичаја по питању: греха, брака, и могућности развода, јер брак у исламу није света тајна и њен сакрални карактер схвата се као „чврста обавеза” између мужа и жене.

Да би се све ове догматско-богословске потешкоће које се односе на *садржај вере и етос*, правилно формулисале, неопходно је започети дијалог ставити на здраве *изворне теолошке и историјске основе*, које нужно подразумевају обострану прихватљивост јудејских и хришћанских свештених текстова у њиховој данашњој форми. Само на тај начин муслимани се могу у исламском *Weltanschauung-u* упознати са аутентичним јудејским и хришћанским списима и учењима, које је Црква сачувала у канонским списима и апостолско-светоотачком предању. Нова, трећа, употпуњена књига *Ислам: догма и живот*, српског оријенталисте и филолога професора Танасковића, на ненадмашан начин, књижевно романескним стилском и језичком супериорношћу, за савремену српску оријенталистику, предствала најзначајнији прегледни текст о исламу, написан на српском језику. Обухваћени су најзначајнији обриси историје и мисли ислама, уз концизну информативност која, српском читаоцу, приближава вишевековне односе муслимана и хришћана, полемички контекст и проблематизацију о појму аутентичних свештених књига, истинитости онога у Кога, или у шта се верује. Данашња „фиксираност” куранског текста није плод

некакве божанске интервенције која је била истовремена са самим објављивањем, него плод и труд залагања трећег халифе Османа (тзв. Османова вулгата). Проблем није у погрешном методолошком приступу *textus-a receptusa-a Курана* према издањима за јудаизам (масоретског текста *Танаха*, а за хришћане Старозаветног превода Седамдесеторице и грчког превода *Светог Писма Новог завета*), него у исламско-јудео-хришћанској полемици појма „тахрифа”, по коме „људи или народи Књиге” заснивају своје веровање на погрешним основама, свештени текстови *Торе и Новог завета*, за муслимане, јесу интерполиране варијанте Теврата и Инцила. Насупрот њима, стоји непромењив, апсолутно унификован *Куран*, супериорнији над свим осталим књигама. Таква негативна инклузија може се наћи и са хришћанске стране у светоотачким списима Св. Јована Дамаскина, у којима се ислам тумачи као јерес.

Ако нам је данас неопходан дијалог, он мора бити постављен на здраве теолошке основе (укључујући, поред догматских и питања друштвеног и личног етоса) који неће подразумевати пројекцију себе и постављење захтева, готово не оних за које знамо да их онај други у дијалогу не може испунити и остати он сам.

Изузетна књига *Ислам: догма и живот*, највећег српског оријенталисте, професора Танасковића, представља свима нама најзначајнији прегледни текст о исламу, написан на српском језику.

IN MEMORIAM

РАДОСЛАВ ЂОКИЋ

(1934–2019)

Напустио нас је Радослав Ђокић Ђоле, мој пријатељ, колега и ментор. Поседовао је благодот и умеће да буде ваљан сурпуг и отац, пријатељ и колега, теоретичар културе, естетичар и преводилац. Али био је пре свега добар човек. Један од најбољих.

Рођен је у Тулежу, селу у општини Аранђеловац. Гимназију је завршио у Аранђеловцу. Од 1953. године је живео, студирао и радио у Београду. Студије југословенске и светске књижевности на Филозофском факултету у Београду је завршио 1960. године. Током студија, био је уредник часописа „Студент”, а потом и уредник часописа „Видици” и Зборника радова Факултета драмских уметности у Београду. Десет година (1977–1987) уређивао је часопис „Култура”.

Докторирао је на Универзитету уметности у Београду (Факултет драмских уметности) 1979. године тезом „Друштвена функција уметности у схватањима пољских марксистичких теоретичара културе и уметности педесетих и шездесетих година” (звање: доктор наука из области социологије уметности).

Био је управник Дома омладине у Београду од 1970. до 1974. године. После тога радио је као истраживач у Заводу за проучавање културног развитака (1974–1991), да би 1992. прешао на Факултет драмских уметности и предавао *Теорију културе* и *Естетику* на основним, последипломским и докторским студијама. Био је ментор при изради бројних магистарских радова и докторских дисертација. Директор Института за позориште, филм, радио и телевизију (ФДУ) био је 1999–2000. У пензију је отишао 2001. године као редовни професор.

Учесник је великог броја научних скупова и симпозијума у земљи и иностранству. Објавио је велики број чланака у домаћим и страним часописима.

Аутор је следећих књига: *Видови културне комуникације, Култура у друштвеном животу, Пројимања култура, Знак и симбол, Стваралаштво и револуција, Пољска теорија културе*. Последњих година, ослобођен предавачких обавеза на Факултету, посветио се оном што остаје његово капитално дело. То је *Историја естетике* чија су волуминозна три тома већ објављена, а до последњих дана радио је на завршном, четвртом тому. И стигао да га припреми за издавача.

Био је гостујући професор на Факултету драмских уметности на Цетињу и на Позоришној академији у Тузли.

Први контакт с Пољском остварио је 1963. године. Две године (до 1965) је као лектор на Јагелоњском универзитету у Кракову предавао савремену југословенску књижевност и српско-хрватски језик.

У исто време на Јагелоњском универзитету слуша предавања из филозофије код Романа Ингардена.

Од половине 1960-их одржава живе везе с пољским научним круговима, првенствено са Институтом за естетику Јагелоњског универзитета, са Институтом за културу у Варшави, са Институтом за културологију универзитета у Познању, са Катедром за филозофију Варшавског универзитета и другим пољским научним институцијама.

Учествовао је на бројним научним скуповима и симпозијумима из домена теорије културе и естетике у Пољској и био члан редакције варшавског часописа „Савремена култура”.

С пољског језика је превео следеће књиге: Кажимјеж Брандис, *Писма госпођи*. Роман Ингарден, *О сазнавању књижевно-уметничког дела*, Богдан Суходолски, *Три педагогије*, Антоњина Клосковска, *Масовна култура*, Зигмунт Бауман, *Култура и друштво*, Збигњев Гаврик-Чечот, *Историја филмских теорија*, Збигњев Гаврок-Чечот, *О почецима филмологије*, *Семиологија пољског филма*, (група аутора), Анджеј Мирга и Лех Мруз, *Роми* (заједно са Иваном Ђокић), Рох Сулима, *Антропологија свакодневице*, Роман Ингарден, *О књижевном делу*.

Могло би се помислити да је Ђокић био кабинетски „књишки мољац” који је живот провео у библиотеци и за писањем столом – читајући да би потом писао. Али то је далеко од пуне истине. Лета је, последњих година, проводио у Чортановцима, а зиму у Њу Орлеансу код Владе и Твај. Пролеће и јесен са Иваном у Београду. Свуда и увек са његовом Миром као што је то увек било у последњих педесет и нешто више њихових заједничких година.

УСПОМЕНА

Ђокићев живот одликовало је продуктивно богатство разноликости. Благости и умећа да буде ваљан супруг и отац, пријатељ и колега. Био је то живот човека који ради и пише дословце до последњег дана. И налази задовољство у томе.

Била је срећа имати Ђокића за супруга, оца, колегу и пријатеља а несрећа је што смо га изгубили. Остаће са нама, у нашим мислима.

Бранимир Стојковић

СЕЋАЊЕ НА ПЕТРИТА ИМАМИЈА (1945–2019)

Петрита Имамија, као, претпостављам, и већина оних који-ма је предавао на Факултету драмских уметности у Београду, памтим као професора широке културе, доброг уметничког укуса и добрих намера. Себе никада није стављао у први план, умео је да препозна квалитетне идеје и материјале и да их подржи, и умео је да нам пушта занимљиве и неконвенционалне филмове.

Петрит Имами је рођен 1945. године у Призрену, али се убрзо са родитељима преселио у Београд, где је постојала потреба за преводиоцима за албански језик. Драматургију је на Факултету драмских уметности дипломирао 1974. године, где је, од позиције стручног сарадника (1978) до редовног професора (1996), радни век провео као наставник на предмету Филмска и телевизијска драматургија.

За сценарио филма „Ветар и храст” (1979), према роману Синана Хасанија, награђен је Златном ареном у Пули, а као драматург је сарађивао у низу телевизијских драма у продукцији Телевизије Приштина. Аутор је сценарија за истоимену телевизијску серију, као и за филм „Набујала река” (1983), према роману истог писца.

Допринос Петрита Имамија филмској и телевизијској драматургији није се ограничавао на његов педагошки рад и сценаристичко-драматуршку праксу: 1978. и 1983. године приредио је два тома драгоцене хрестоматије „Филмски сценарио у теорији и пракси”, док је 2011. године објавио код нас јединствени приручник „Драматургија играног филма”.

Своје занимање за лексикографију, које нам је као студентима било добро познато и често корисно, није ограничио само на питања науке о филму (Лексикон филмских и телевизијских појмова (1993, 1997) и Филмски и телевизијски енглеско-

УСПОМЕНА

српски речник (2002), већ и на општу лексикографију („Београдски фрајерски речник” – 2000. и „Origjina e fjalëve në gjuhën shqipe” – „Порекло речи у албанском језику” – 2011. године.

Ипак, широј јавности Петрит Имами ће остати познат пре свега по делима посвећеним српско-албанским културним везама: од краће књиге „Срби и Албанци кроз векове” (1998), која је претходно излазила као фелтон у листу „Данас”, до истоименог тротомника на српском и на албанском језику (2016–2018). Верујем да ће сав значај ових књига бити сагледан тек у, надам се не тако далекој, будућности, када ћемо хладније главе и са истинском самообогаћујућом радозналошћу моћи да посматрамо све аспекте културних и историјских веза ова два народа који деле исти географски и цивилизацијски простор. Петрит Имами својом личношћу и делом представља једну од најважнијих карика у успостављању нашег будућег разумевања.

Покој души нашем драгом професору.

Владимир Коларић,
Завод за проучавање културног развита,
Београд

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

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: ³³Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 147.

³⁴Исто, 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: ⁴⁰Бугарски, 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

CULTURES OF RESISTANCE

Editor Ana Došen PhD

Ana Došen
EDITOR'S NOTE
9

Aleksandra Perišić
YOU ARE NOT A LOAN
11

Adriana Zaharijević
BURNING IN THE 21st CENTURY
28

Tatjana Rosić
REBELLION IN THE GAVRILA PRINCIPA
STREET IN BELGRADE
46

Ana Došen
SUBVERSIVE TRADEMARKS OF MANGA CULTURE
IN THE CONTEXT OF POPCULTURAL GLOBAL VILLAGE
64

Ana Stevanović
GENRE SUBVERSIVENESS
OF THE AVANT-GARDE POETRY
79

Marko Pišev
THE ONEIRIC DEFILING OF REALITY
97

CULTURE AND MONEY

Editor Vladislava Gordić Petković PhD

Vladislava Gordić Petković
EDITOR'S NOTE
119

Đorđe Đekić and Marko Šaptović
KINGS VLADISLAV AND RADOSLAV AS KTETORS
122

CONTENTS

Jelena Stanulović
TECHNOLOGY PATHWAYS
137

Monja Jović
TAYLORIZATION MOTIFS IN
FRITZ LANG'S FILM *METROPOLIS*
151

Dejana Prnjat
ART AND MONEY
166

Vesna Dinić Miljković
GRAFFITI – THE ART OF RESISTANCE
176

Aleksandra Brakus
EVENT MANAGEMENT IN THEATRE ARTS
193

STUDIES

Nenad Rizvanović
PRINCIPLES OF FORMING PUBLISHING SERIES
211

Goran Gavrić
POSSIBILITIES FOR THE DEVELOPMENT OF VISUAL
ECONOMY AS A SCIENTIFIC DISCIPLINE
223

Dijana Metlić
OLGA KEŠELJEVIĆ BARBEZAT
243

Irena Ristić
THE WORDS TAKEN AWAY
262

Luka Marković and Nenad Perić
ADHERENCE TO RESISTANCE IN THE MUSIC
OF POPULAR CULTURE
280

CRITIQUES AND REVIEWS

Srdjan Simić
ABOUT ISLAM
295

CONTENTS

IN MEMORIAM

Branimir Stojković
IN MEMORIAM RADOSLAV DJOKIĆ (1934–2019)
303

Vladimir Kolarić
IN MEMORIAM PETRIT IMAMI (1945–2019)
306

CONTENTS
313

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)