

ČASOPIS ZA TEORIJU I
SOCIOLOGIJU KULTURE I MEDIJA

kultura

102

TEMA BROJA

**MEDIJSKA KULTURA 90-ih:
POLITIKA SPEKTAKLA**



Tema broja:

**Medijska kultura 90-ih:
politika spektakla**



Zavod za proučavanje kulturnog razvitka

Saveć: Simeon Babić, dr Ratko Božović, dr Ranko Bugarski
(predsednik), dr Radoslav Đokić, dr Veselin Ilić, dr Ivan Ivić,
dr Jovan Janićijević

Redakcija: mr Branislav Dimitrijević, Smilja Ćupić (sekretar),
mr Ivana Đokić, dr Jelena Đorđević (glavni i odgovorni urednik),
mr Boško Milin, dr Ivana Spasić, Predrag Šarčević, Vanja Šibalić,
dr Miško Šuvaković, dr Zorica Tomić, dr Milan Vukomanović

Oprema: Bole Miloradović

Likovni prilozii: Ljubisav Milunović

Lektor/korektor: Mira Biljetina

Priprema za štampu: "Merkur", Beograd

Izdavać: Zavod za proućavanje kulturnog razvitka

Za izdavaća: Vesna Đukić-Dojćinović

Redakcija časopisa *Kultura*, Beograd, Rige od Fere 4, tel. 637-565
Ćasopis izlazi četiri puta godišnje
Preplate slati na adresu: Zavod za proućavanje kulturnog razvitka,
Rige od Fere 4,
žiro-raćun 40806-603-2-8836 s naznakom "Za ćasopis *Kultura*"

E-mail: zaprokul@infosky.net

KULTURA - Review for the Theory and Sociology of Culture and
for Cultural Policy (Editor in Chief dr Jelena Đorđević), Beograd,
Rige od Fere 4, tel. 637-565 Published quarterly by Zavod za
proućavanje kulturnog razvitka (Center for Study in Cultural
Development), Beograd, Rige od Fere 4
Radove slati u dva štampana primerka i na disketi (u programu
Word), uz rezime na engleskom jeziku

Štampa: "Merkur", Beograd

Tiraž: 300

Štampanje završeno: januara 2002.

Izdavanje ovog broja *Kulture* pomogli su **Ministarstvo kulture
Republike Srbije i Fond za otvoreno drušćvo**

Medijske zvezde 90-ih: politika spektakla

Ivana Kronja	
Naknadna razmatranja o turbo-folku	8
Miša Đurković	
Ideologizacija turbo-folka	19
Nenad Dimitrijević	
Idoli `90-ih	34
Danijel Kostić	
Zvezde – simulirani simptomi reprezentacije	38
Ana Anđelić	
Socijalnopsihološke osnove idolatrije	41
Tijana Ćuk	
Od kreiranja identiteta do stvaranja zvezda	50
Ana Vujanović	
Javni nastup i društvena uloga	54
Jasmina Milojević	
Na podijumima umetničke muzike	63

Kultura u novom ključu

Wolfgang Velš	
Transkulturalnost	70
Marina Gržinić	
Spektralizacija Evrope	90

Čitanje filma

Jelena Kostić	
“Kad jaganci utihnu” ili moderna bajka	104
Vojnović Vladislava	
“Star System” danas	122
Mihajlo Spasojević	
Frensis Ford Kopola: Kako sam sistematski shvaćen od idiota	131

Kulturna politika

Vesna Đukić-Dojčinović	
Politika kulturnog turizma	140

Iz stranih izloga

Grupa autora

Suština socioloških dihotomija 152

Aleksandar Brkić

Globalna kreativnost i umetnost 160

Ivana Kaljević

Gradovi, kultura, globalizacija 168

Nevena Vučković

Muzička industrija 174

Prikazi

Vanja Šibalić

Smrtonosni sjaj 182

Gordana Bekčić

Lažne slike 185

Miroslava Malešević

Plava čarapa 189

Čitaocima “Kultura”

Časopis *Kultura* je imao sreću da preživi teške godine u kojima je ogroman broj ozbiljnih publikacija iz različitih razloga, ugušen. Izlazio je neredovno ali ipak stalno i to zahvaljujući redakciji koja je iz principa i iz ljubavi radila svoj posao u otežanim uslovima. Ona, međutim ne bi uspela da nije imala veliku podršku Fonda za otvoreno društvo i nekih dobronamernih pojedinaca iz Ministarstva za kulturu. Činjenica je da u sveopštoj politizaciji društva područje kulture nije bilo od prvorazrednog interesa, te je svakako i naš časopis u međuvremenu izgubio mnoge čitaoce, što je svakako najboljnija posledica naše desetogodišnje pometnje. Bolna, ali u ovom trenutku stimulativna.

Nova redakcija koja se ovim kratkim tekstom predstavlja javnosti nije konstitusana kao posledica radikalanih rezova iznuđenih velikom promenom od 5. oktobra 2000. Ona je samo po isteku zakonskog roka prethodne, preuzela na sebe stari posao u novim uslovima. Zbog toga je istovremeno sklona da održava kontinuitet časopisa koji je već 30 godina jedan od najznačajnijih u našoj kulturnoj sredini, ali i da inovira interese, poglede i teme. Jedan od osnovnih ciljeva jeste da se ponovo vrati starim čitaocima i da u najvećoj mogućoj meri animira mlađe generacije za koje će *Kultura* biti i izvor znanja i informacija ali, mnogo više mesto gde će one imati priliku da izlože nove i sveže poglede na složeno vreme u kome živimo.

Broj koji je pred vama izraz je takvih osnovnih težnji. Temat je nova redakcija nasledila od stare, a autori predstavljaju mlađu generaciju studenata postiplomaca koji su u teškim uslovima imali volje i interesa da se obrazuju i uče na Alternativnoj Akademskoj Mreži u Beogradu. Vredni i otvoreni, oni su nam, takođe, u ovom broju ponudili novo čitanje filma i omogućili da se susretnemo sa knjigama iz stranih izloga.

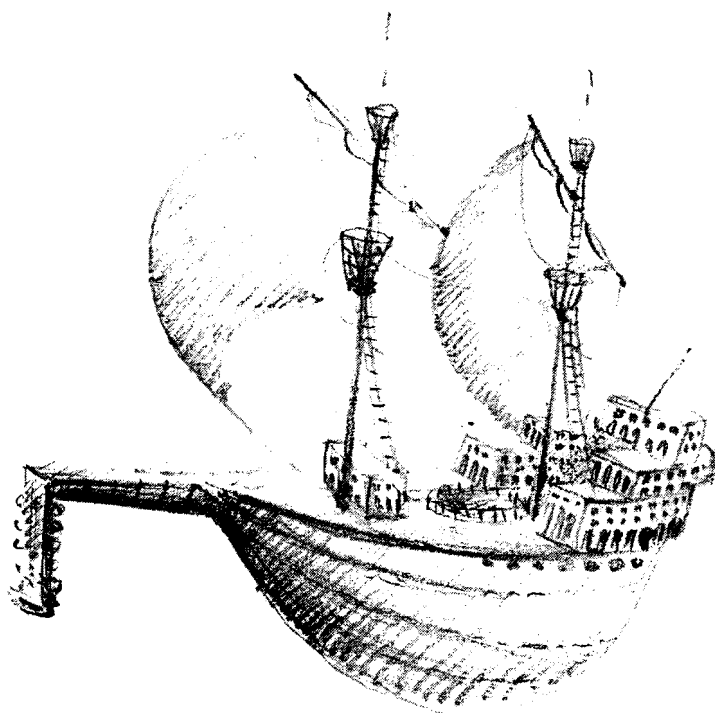
Na kraju, kako to pravila nalažu, na nama je da u nekoliko reči istaknemo šta bismo želeli da uradimo u sledećem periodu, a na vama čitaocima je da njihovu realizaciju vrednujete. Istovremeno, valja da imate u vidu da mi od vas očekujemo priloge, sugestije, ideje i kritike, jer je otvorenost osnovni princip za koji se zalažemo.

Nova redakcija će nastojati da na svaki način očuva dobre tekovine časopisa, pre svega ono što ga od nastanka bitno obeležava kao činioca u našoj kulturnoj sredini, a to je otvorenost prema svetu, odnosno recepcija svežih teorijskih ideja i istraživačkih rezultata sa međunarodne pozornice kulturnih studija i mediologije. No, dok je kontakt sa svetskim kretanjima bez sumnje neophodan uslov dinamičnosti i komunikativnosti naše ovdašnje teorijske scene, upoznavanje sa inovacijama koje su nastale negde drugde zadobija puni smisao tek ako se one prerade u “domaćem” ključu, to jest, ako se one upotrebe tako da nama samima pomognu da saznamo nešto novo, ili na neki drugačiji način, o nama samima. Zato redakcija ohrabruje intelektualnu produkciju ‘autohtonih’ autora koji iz novih uglova i metodološki originalno osvetljavaju bitne sastavnice naše današnje kulturne situacije.

Svesni smo da razdoblje "prelaza" u kojem živimo, uza svu tegobnost i neizvesnost koje podrazumeva, nosi i neke nove, dosad samo priželjkivane mogućnosti. Čini se da kultura predstavlja posebno povlašćeno polje za sagledavanje ovog višestrukog procesa. Kao tačka preseka mnogih linija razvoja, kultura pokazuje, možda, jasnije nego drugi društveni segmenti, sve ono previranje i rastrzanost između niza teorijskih, ideoloških, vrednosnih i društvenih suprotnosti (staro i novo, predmoderno i moderno, kao i moderno i postmoderno, hod unazad i hod unapred, levo i desno, političko i civilno, instrumentalno i vrednosno...), koje bitno oblikuju klimu u kojoj živimo. Pošto je danas teorija kulture ili teorija prikazivanja u kulturi najopštija teorija koja pokazuje kako se grade identiteti, kontekstualizacije, dekontekstualizacije, centriranja i decentriranja umetnosti, politike, medijske sfere, želja je redakcije da se na stranicama ovog časopisa dokaže kako se bolna srbijanska "tranzicija" može shvatiti i na pozitivno-kritički i na teorijski plodotvoran način.

Redakcija "Kulture"

***Medijske zvezde 90-ih:
politika spektakla***



Ivana Kronja

Naknadna razmatranja o turbo-folku

Uvod

Društvo spektakla u Srbiji 90-ih razvijalo se pod snažnim pečatom turbo-folka, poznatog i kao neofolk ili tehno-folk, dominantnog muzičkog žanra, medijskog i estradnog obrasca toga vremena. U knjizi *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka* (2001), nastojala sam da ovaj fenomen analiziram iz više aspekata, učinivši ga predmetom naučnog istraživanja, kako istraživanja reprezentativnog uzorka muzičkih video-spotova, kao žanra koji se posebno razvio u okviru turbo-folk ere, tako i teorijskog i fenomenološkog istraživanja, na osnovu domaće i strane literature iz ove oblasti, kao i ličnog pokušaja teorijskog osvetljavanja ovog problema. S izvesne distance, koja nije mnogo velika, budući da je knjiga izašla tek pre nekoliko meseci, iako je istraživanje same pojave trajalo više godina, želela bih da u ovim naknadnim razmatranjima produbim neka teorijska pitanja koja sam otvorila u knjizi, a koja spadaju u domen studija kulture i savremene teorije popularne kulture. Jedno od njih je, sasvim sigurno, problem proizvodnje kulture od strane nacionalnih kulturnih industrija, njeno programiranje da služi određenim, u krajnjoj liniji političkim, ciljevima tih industrija i društava u celosti. Drugi značajan problem, koji je s ovim prvim u vezi, jeste izuzetno zanimljivo pitanje uzajamnog prožimanja ideologije i estetike, odnosno činjenica da je popularna i masovna kultura, i to u prvom redu njena estetika, postala polje na kome se biju bitke za ideje o svetu, vrednostima i načinu života, u istom smislu u kome je popularna kultura danas postala pop-politika.

Srpske medijske zvezde 90-ih kreirale su svoju slavu pod okriljem kič-estetike srpskih medija. Mogli bismo reći da su jedne od najvećih medijskih zvezda u Srbiji tog vremena bili sami političari, počev od vladajućeg bračnog para; sam predsednik Milošević suvereno je dominirao svojom autoritativnom ali i rigidnom pojavom s TV ekrana, u odsudnim trenucima kada bi odlučio da se na ekranu pojavi. Jedna od specifičnosti te ere bila je da su ostali političari, koji su pripadali tzv. poziciji, bili vlasnici ili suvlasnici najgledanijih i najtiražnijih medija, muzičkih kuća i radio-stanica, veoma često nastupali u šou-programima same estrade, ili na drugi način bili s njom povezani (npr. ličnim vezama s pevačicama). Kič-estetiku srpskih medija 90-ih činio je paket u kome su se našli muzički video-spotovi, emisije o kriminalcima i ljudima s margine, komercijalne emisije u kojima su predstavljani lažni proroci, vidovnjaci i iscelitelji, emisije o estradi, TV kvizovi na Pinku, američke TV serije i filmovi puni nasilja kao manifestacije moći, sport kao srpski mačizam i deo političke igre "hleba i igara", latinoameričke sapunice, itd. Svi ovi akteri činili su veoma živu i razorno-pitku kič-scenu, a oni najprodorniji (ili

najužasniji) izborili su se za status vrhunskih medijskih zvezda: voditelji Vanja Bulić, Minimaks, Boško i Aleksandra s Pinka, kemp-junaci: vlasnici piramidalnih banaka Jezda i Dafina, Kleopatra i nedavno uhapšena vidovita Zorka, proročice, kontroverzni biznismeni i vođe paravojnih formacija, poput Arkana i Giške, slavni ubijeni kriminalci: Knele, Dugi, ratnici: kapetan Dragan, slavni policajci Biža, Badža, živi i zatim ubijeni, i ljudi iz državne bezbednosti, Rambo i Švarceneger, manekenke, striptizete i fudbaleri. Svi oni podržavali su paradoksalni svet izolacije i potrošnje, čije su gazde bile političari, a kraljice turbo-folk zvezde.

Taj trend se i danas nastavlja, kroz visokotiražnu žutu štampu i komercijalne TV programe, ne više kao oblik „državne umetnosti” i poželjnog populizma, već ponovo kao supkultura ili paralelna, masovna kultura, kao oblik još neoporezovanog sadržaja i tolerisanog populizma.

U daljem tekstu pokušaću da analiziram pomenute aspekte popularne kulture u Srbiji 90-ih, ne bežeći od toga da u tom procesu otvorim i novi niz veoma inspirativnih ili, pak, obespokojavajućih pitanja, s ciljem da fenomen turbo-folka, podjednako kao i različite moguće pristupe njegovom istraživanju, bez shematskih učitavanja, dovedem u kontekst svetske masovne i pop-kulture i svetskih istraživanja i tumačenja ove, najšire zastupljene oblasti kulture svakodnevnog života, s dalekosežnim porukama i posledicama.

Politička proizvodnja kulture

“Na ovaj ili onaj način, ‘narod’ je stalno objekat ‘reforme’: često, za svoje sopstveno dobro, naravno ‘u svom najboljem interesu’. Mi razumemo borbu i otpor, u današnje vreme, daleko bolje nego što razumemo reformu i transformaciju. Ipak se ove ‘transformacije’ nalaze u srcu studija popularne kulture.” - Stjuart Hol

Jedno od najzanimljivijih pitanja, kada je reč o dominantnoj popularnoj kulturi Miloševićevog vremena, turbo-folku, jeste pitanje koje je, uostalom, pobudilo najveću pažnju i suprotstavljene komentare u našoj javnosti. To je pitanje veze između politike, tj. vladajuće garniture, i etabliranja turbo-folka i njegovih zvezda u sam vrh jugoslovenskog društva devedesetih. U našoj javnosti se, osim ideje da je uspeh turbo-folka bio direktno uslovljen podrškom tadašnjeg režima, čula i verzija o spontanoj pojavi turbo-folka, kao čistog odgovora na ono što tržište, tj. publika, traži. Ipak, teorijska razmatranja problema povezanosti vladajuće politike i sadržaja medija u svetu, kao i konkretne činjenice koje su odredile ovaj problem kod nas, ne mogu ići u prilog tom stanovištu.

Fenomen turbo-folka nužno je posmatrati u okviru pitanja kulturnih industrija, koje kontroliše socioekonomska elita društva. Tri ključne, centralne kulturne industrije u svakom društvu jesu televizija, film i popularna muzika. Organizacije koje pripadaju vladajućem, finansijski najjačem sloju društva, proizvode kulturne proizvode za najveći deo domaće i inostrane publike. U slučaju turbo-folka došlo je do preplitanja televizije i popularne muzike, u okviru koga je popularna muzika, odnosno turbo-folk, a zatim i dens, postala dominantan televizijski žanr.

Američki sociolog i teoretičar kulture Dajana Krejn /Diana Crane/, u knjizi *Proizvodnja kulture: mediji i urbana umetnost* (1992), razlikuje dve

vrste kulture: kulturu koju proizvode nacionalne kulturne industrije i kulturu koja nastaje u okviru urbanih potkultura, uključujući tu i različite umetničke svetove i etničke potkulture. Centralne kulturne industrije, kao što je televizija, privlače publiku koja pripada različitim socijalnim slojevima. Po mišljenju teoretičara Mejrovica /J. Meyrowitz/, koje iznosi u knjizi *No Sense of Place: The impact of electronic media on social behavior* (1985), navodi Krejnova, televizijski medij predstavlja socijalnu arenu savremenog društva; pošto su njegove poruke formulisane takvim jezikom da su pristupačne svim članovima publike, bez obzira na njihov socijalni status ili obrazovanje, televizija spaja različite publike u jedinstvenu i kreira jedinstveni auditorijum. Stoga je logično da će zvezde TV programa, budući da se obraćaju najširoj mogućoj, i pri tom jedinstvenoj publici, biti zvezde nacije, kao što se to dogodilo u slučaju pevačkih zvezda turbo-folka.

Kulturnim industrijama u zapadnom svetu, generalno gledano, dominira nekoliko firmi koje kontrolišu proporcionalno veliki deo kulturnih proizvoda na tržištu. Postavlja se pitanje: ukoliko najbogatije firme kontrolišu kulturnu proizvodnju, na koji način one utiču na njen sadržaj? "Različite teorije različito gledaju na njihov uticaj na sadržaj medija. Dok marksisti i neomarksisti tvrde da proizvodi kulturnih industrija odražavaju vrednosti socioekonomske elite, drugi teoretičari smatraju da na karakteristike kulturnih proizvoda podjednako utiče priroda tržišta i veličina i finansijska moć ovih kompanija. U nekim slučajevima, kao što je popularna muzika, vrednosti izražene u kulturnim proizvodima koji se rađaju u okviru tih industrija ponekad su bliže vrednostima kontrakture nego onima koje zastupa korporativna elita."¹

Slučaj turbo-folka se više nego uklapa u ovu definiciju. Naime, vrednosti i estetika turbo-folka nastali su simbiozom dve kontrakture: jedna je bila *potkultura novokomponovanih*², koja je u jugoslovenskom društvu od šezdesetih do kraja osamdesetih godina bila najmasovniji kulturni model, ali je imala i implicitno subverzivni karakter, u tom smislu što je svojim tekstovima, melodijama i stilom, s prizvukom ruralnog i uticajem urbanog sadržaja, pokazivala neuspelu urbanizaciju sela, kao i problem potiskivanja nacionalnih (srpskih) vrednosti; druga je bila *potkultura ratničkog šika*³, koja je iz predgrađa osvojila centar grada i čiji su akteri promovisali svet u kome su vladale vrednosti kriminala, ratnog profiterstva, potrošnje, sticanja novca bez poštovanja ikakvih moralnih normi, potkrepljenje ženske uloge seksualnog objekta i trofeja i nasilničkog modela muškog ponašanja. Činjenica da su se ovakve dve kontrakture, sumnjivih vrednosti, uklopile u zvaničnu medijsku industriju zabave tadašnjeg režima, govori mnogo o karakteru jugoslovenskog i srpskog društva 90-ih godina i o sistemu vrednosti koji je u njemu vladao. Finansirajući i etabliirajući ove potkulture, uzdižući ih čak na nivo državne politike i državne umetnosti, režim je vrednosti kontrakture i delinkventnih potkultura, svesnom i određenom kozmetičkom doradom i zaodeva-

¹Diana Crane, *The Production of Culture*, Sage Publ., 1992, str. 50

²Karakteristike potkulture novokomponovanih opisala je dr Milena Dragičević u knjizi: *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*, Novi Sad 1994.

³Pojam potkultura ratničkog šika definisala je dr Ratka Marić u disertaciji: *Značenja potkulturnih stilova - istraživanja omladinskih potkultura*, Fakultet političkih nauka, Beograd, 1996. O osobinama i značenju stila potkultura ratničkog šika videti u knjizi: *Svrtonosni sjaj*, ivana Kronja, Beograd 2001.

njem, najpre u nacionalističko ruho, poželjno na početku devedesetih ("narodnjački" MTV na TV Palma), a zatim u svetsko, glamurozno, potrošačko ruho (TV Pink), uzdigao na nivo uzorne kulture i uklopio u svoju strategiju političkog populizma. To je, svakako, moralo biti izvedeno uz pomoć protagonista, pre svega protagonistkinja, turbo-folk muzike i sveopšteg glamura, modnih, muzičkih i društvenih prestižnih dešavanja koja su je pratila. Najveće zvezde turbo-folka u Srbiji devedesetih promovisane su veoma ozbiljno i u političkom kontekstu, podupirući tako vladajući sistem, koji je u Srbiji devedesetih činila kombinacija organizovanog haosa, autoritarne vlasti i kriminalizovane države i društva, u kojoj je pljačka i malverzacija postala način života i političkog napredovanja. Moralni relativizam koji je pratio preteranu erotizaciju turbo-folk pevačica, njihove veze ili brakove s poznatim ličnostima, muškarcima koji su bili kriminalci-patriote, ratni profiteri, tzv. novi srpski biznismeni, uključeni u državno kontrolisane poslove, koji su ulazili u domen mafije i organizovanog kriminala, pa čak i afirmisani političari bliski vlastima, zajedno s moralnim relativizmom koji su odražavali tekstovi pesama, neukus tekstova i plagijatorstvo u muzici turbo-folk žanra, podržavao je moralni relativizam, odnosno organizovano kriminalno delovanje, vladajuće političke garniture.

Teorija kulture i medija ističe da odlučujući uticaj na sadržaj medija ima činjenica da nacionalne oligarhije i oligopolije⁴ kontrolišu ideološke aparate u državi, kao što su obrazovanje i mediji. I zabavni sadržaji, kao što je popularna muzika, s obzirom na to da su i te kako opremljeni mogućnošću da prenose ideološke poruke i održavaju status quo u društvu, spadaju u te ideološke aparate. "Poput Stjuarta Hala /Stewart Hall/ (1977), i Gitlin zastupa stanovište da se ideološki sadržaj TV zabave stalno menja u skladu s ideološkim promenama koje se odvijaju u različitim segmentima društva. Televizija ne proizvodi svoju ideologiju, umesto toga ona preuzima ideologiju od drugih sektora društva. (...) Zahvaljujući tome, televizija zauzima posebno i centralno mesto u procesu društvene konstrukcije realnosti u savremenom društvu."⁵

Proces društvene konstrukcije realnosti u eri turbo-folka, zapravo u eri autoritarne vladavine i beznađa 90-ih, izneli su na svojim plećima masovni mediji u rukama vladajuće oligarhije, preuzimajući njenu manipulativnu ideologiju (sve ideologije su, uostalom, manipulativne). Politička proizvodnja ružičaste kulture turbo-folka možda se najbolje može definisati onako kako ju je u usmenom izlaganju definisao naš poznati kompozitor Zoran Hristić: "Došlo je do *spoja muzike i centra moći*, i tako je stvoren jedan nametnuti pogled na svet koji nije kultura."

Paradoks takozvanog poturčenja turbo-folk muzike

Posebno interesantne rasprave u našoj javnosti vođene su u vezi sa svojevrsnim „poturčenjem“, odnosno s prisustvom orijentalnih zvukova, zapravo zvukova komercijalne turske i arapske kič-muzike u turbo-folku. Veći deo intelektualne javnosti zgražao se nad ovim zvukom, kao

⁴Oligopolija - tržišna situacija kada nekoliko prodavaca vlada celokupnim tržištem nekog proizvoda.

(Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd 1986, str. 629)

⁵Diana Crane, *op. cit.*, str. 24-25

simbolom srpskog primitivizma, shvatajući ovakvo nekritično oduševljavanje i bezrezervno prihvatanje "turcizama" u muzici od strane srpskog življa kao izraz podaničke prirode srpskog naroda, odsustva svih kriterijuma i odsustva istorijskog pamćenja, s obzirom na to da je srpski narod pet stotina godina bio pod Turcima. Ova činjenica predstavlja ozbiljan paradoks i s obzirom na to da je na teritoriji Hrvatske i Bosne i Hercegovine vođen građanski i verski rat između Srba, Hrvata i dotadašnjih Jugoslovena (najviše etničkih Srba i Hrvata) muslimanske vere rat, doduše, od strane Srbije zvanično nije vođen. Potrebno je istaći to da negativna estetička ocena, koja se nameće sama po sebi s obzirom na veoma nizak estetski i umetnički kvalitet komercijalne turske i slične muzike, pa tako i turbo-folka koji je snažno asimilirao njihove uticaje, nikako nije uslovljena nekakvom ideološkom diskvalifikacijom ove muzike kao "muslimanske", "nečiste" i sl., da, drugim rečima, negativna estetska ocena ove vrste muzike ne znači nikakav kulturni rasizam prema drugačijim verskim kulturama, što je teza koja se takođe mogla čuti u našoj javnosti. Možemo zasigurno pretpostaviti da etnomuzikolozi iz Turske ili Egipta ovaj ogoljeni, komercijalni, "mumlajući" zvuk ne smatraju ni najmanje izvornom kulturnom tekovinom svoga naroda. Jedno od najzanimljivijih tumačenja ovog paradoksalnog fenomena, kada je srpska popularna muzika u pitanju, pokušao je, po mom mišljenju, da da Tomislav Longinović u radu "Krv i pesma u ratu i miru"⁶ polazeći od *Karakterologije Jugoslovena* Vladimira Dvornikovića iz 1939. godine. Longinović ističe da turbo-folk s neočekivanom lakoćom prisvaja elemente koji deluju kao međusobno isključivi: dok je turbo-folk pevač po pravilu pevačica, čiji izgled u spotovima izražava žudnju za evropskom "ekonomskom belinom", za "životnim stilom bogatih i slavni", pevanje je naročito "orijentalno". "Jedna od čudnijih karakteristika ovih novih pesama jeste činjenica da one zanemaruju 'izvorne' srpske narodne pesme, otvorenim predstavljanjem 'orijentalnog' muzičkog nasleđa čiji su koreni u otomanskom kolonijalnom prisustvu na Balkanskom poluostrvu."⁷ Većina megazvezda novokomponovane muzike 80-ih bile su zapravo muslimani – dva Halida, Lepa Brena tj. Fahreta Jahić. Longinović smatra da turbo-folk uglavnom predstavlja mešanje kultura prošlih i sadašnjih kolonijalnih gospodara. Srbi su, naime, poslednjih godina 20. veka bili identifikovani s ulogom koju je Evropa tokom 19. veka rezervisala za Osmanlije. U svojoj briljantnoj analizi o vezi kulture turbo-folka i novih evropskih pojmova narodne muzike i rase Tomislav Longinović izvodi sledeći zaključak: Tehno-ritmovi u turbo-folku su "usvojeni od kolonijalnih kultura severa i zapada (Evrope kao takve) kao znaci rasno-kulturne superiornosti, budući da kukajući glas pevača artikuliše potisnuto, sramotno nasleđe ropstva pod Turcima, koji su obeleženi kao deo inferiornih kultura i rasa istoka i juga. (...) U isto vreme, turbo-folk predstavlja 'orijentalni' zvuk kao suštinu rasnog bića i pripadanja, a koji preuzima od kulture osmanlijskih osvajača kao metaforu vlastite kolonijalne prevlasti nad drugim jugoslovenskim etničkim grupacijama".⁸ Ambivalentan odnos poistovećenja i prezira i mržnje koji Srbi kao politički entitet zauzimaju prema 'orijentalnom', moguće je, dakle, objasniti njihovom identifikacijom sa svojim

⁶Tomislav Longinovic, *Krv i pesma u ratu i miru*, Zbornik: „Žene, slike, izmišljaji”, CŽS, Beograd 2001.

⁷*Ibid.*, str. 177

⁸*Ibid.*, str. 179

nekadašnjim agresorom, Osmanlijskom imperijom. Srbi istovremeno, od poraza na Kosovu, smatraju Turke i muslimane za svoje nacionalno 'druge', preuzimajući evropski strah od kontaminacije stranom, 'orijentalnom' civilizacijom, i snažno se poistovećuju s njihovom nekadašnjom ulogom na Balkanu, s psihologijom sile i svemoći, od rata do seksualnosti (patrijarhalno centrirani mit o orijentalnom haremu, u kome je nebrojeno mnogo žena na usluzi seksualnom zadovoljstvu muškarca-gospodara, predstavlja jedno od centralnih mesta u evropskim fantazijama o Orijentu). Iz pomenutih razloga je, dakle, moguć i paradoks vezan za upotrebu orijentalnih elemenata u muzici turbo-folka.

U skladu s ovom kontradiktornom nacionalnom pozicijom, stihovi pesama najvećih zvezda turbo-folka, kao što je Ceca, sadrže kombinaciju dva međusobno isključiva osećanja, a to su mazohizam i ponos. Čini se da je najveći nosilac svojevrsnog „osmanlijskog derta“ upravo Svetlana Ceca Ražnatović, žena čiji se CD-ovi i dan-danas prodaju u neverovatnim količinama po hiljadu primeraka za pola sata! Ceca je nosilac ženskog mazohizma u domaćoj muzici, jedne samo naizgled gubitničke vrste osećajnosti, čiji akter ostvaruje svoju moć upravo koristeći sopstvenu navodnu pasivnu poziciju, podatnost bolu. Možda se zbog toga milionska publika tako bezrezervno poistovećuje s Cecom i njenom muzikom da bi sopstveni položaj, u svetskim okvirima još uvek, nažalost, skroman, pa čak i inferioran, makar privremeno i simbolički, na planu osećajnosti koju nudi ovakva muzika, pretvorila u svoju pobedu.

Turbo-folk, estetika i politika

Pitanje estetike medija koja predstavlja okvir za ideološke poruke veoma je važno kada analiziramo fenomen turbo-folka, s obzirom na neodvojivost estetike od ideoloških poruka u savremenoj masovnoj kulturi, koja je uostalom najuticajnije polje kulturnog delovanja danas.

“Medijsko stvaralaštvo za milionsku publiku najčešće prezentuje svoje sadržaje na prosečan, gotovo potpuno nekreativan način. Međutim, produkcija komercijalnog kiča, koji treba da privuče publiku, prosto zadivljuje svojom vizuelnom kreativnošću i bogatstvom, iako ne dostiže umetničke vrednosti. Njeni ciljevu su brojni, pre svega komercijalni i manipulativni. Svakog dana kroz medije ljudi su izloženi fascinaciji sadržaja koji predstavljaju imitaciju umetnosti. Ovo podražavanje umetničkog izraza i tehnika u vizuelnim medijima završava u hiperprodukciji sadržaja koji izazivaju estetske efekte; da bi se ti efekti stalno iznova proizvodili, pribegava se preteranom dekorisanju i stalnom pronalaženju novih kombinacija već korišćenih, istrošenih elemenata vizuelnog izraza.”⁹ Ono što je turbo-folk izdvojilo u odnosu na novokomponovanu narodnu muziku i učinilo ga urbanom kulturom, jeste pre svega prvorazredni medijski dizajn, koji je najviše prisutan u muzičkom video-spotu. Turbo-folk, kao savremeni urbani fenomen, veoma je atraktivno dizajniran i prati svetske trendove kada su u pitanju mediji, modna i video-produkcija i reklamna fotografija. Ni traga od lokalnog, naivno kičerskog predstavljanja novokomponovanih zvezda.

⁹Ivana Kronja, Turbo-reaktivna folkestracija: Manirizam turbo-folk stila – Jelena Karleuša, Časopis *Kvadrat* br. 13, april 2001.

Ovaj novi stil kombinuje uticaje urbanih omladinskih potkultura kao što su hipi, pop, rok, pank, reyv, s elementima estradnog, novokomponovanog stila i s glamurom novih bogataša i ratnih profitera, čiji izgled odlikuje demonstracija bogatstva i moći uz pomoć skupe luksuzne garderobe najpoznatijih svetskih robnih marki, zlatnog nakita, bundi, parfema, crnih kožnih mantila i najskupljih poslovnih odela i kravata, tehničke opremljenosti – mobilni telefoni, satelitska TV, skupo ozvučenje u kolima, i naravno, najskupljih sportskih i luksuznih automobila. Postavlja se pitanje: zbog čega ne bismo ovaj hibridni stil turbo-folka smatrali samo jednim simpatičnim postmodernim miksom, bez traženja političkih poruka u njemu? U *Uvodnom vodiču u teoriju kulture i popularnu kulturu* (1993), Džon Stori /John Storey/ govori o postmodernizmu, terminu veoma prisutnom u akademskom proučavanju popularne kulture, izdvajajući, pored ostalog, i područje postmodernog popa. "Konor /Connor/ zastupa mišljenje da je pop muzika možda 'najreprezentativnija postmoderna kulturna forma'. Pop kontinuirano reciklira sopstvenu istoriju: rimejkovi, rivajvali, obrade, i povratak zvezda na scenu. Brzi napredak tehnologije proizvodnje muzike (npr. 'semplovanje'), demokratizovao je ovaj proces."¹⁰ Stori smatra da relaciju pop muzike i postmodernizma treba posmatrati istorijski, jer su u pogledu periodizacije oni veoma povezani – postmodernizam u umetnosti i teoriji javlja se kasnih pedesetih, baš kada dolazi i do širenja popa u muzici. "Moguće je takođe videti potrošnju pop muzike i kulture popa koja je prati kao postmodernu samu po sebi."¹¹ Ovakav zaključak izvodi teoretičarka Anđela Mek Robi /Angela McRobbie/. Endrju Gudvin /Andrew Goodwin/, međutim, kritikuje činjenicu da su "u našoj eri srušene veze između umetnosti i masovne kulture, zbog toga što većina potrošača pop muzike insistira na razlikovanju 'ozbiljnog' i 'trivijalnog' popa, onoga što je 'autentično' i što je 'beznadežno komercijalno'.¹² S turbo-folkom nema dileme: on je sasvim sigurno "beznadežno komercijalan". Činjenica koja zabrinjava jeste da za njegovu publiku to ne predstavlja nikakav problem.

Televizija, kao i popularna muzika, automatski pripada eri postmodernizma, i takođe po principu kombinovanja različitih narativa, slika i tumačenja sveta gradi svoj program, objedinjavajući raznorodnu publiku. Teoretičari Frit i Horn /Frith and Horne/ smatraju da postmoderna debata treba da se bavi "izvorom značenja ne samo u odnosu prema zadovoljstvu (i, zauzvrat, izvorom tog zadovoljstva), već i njenim odnosom prema vlasti i autoritetu. Ko sada određuje značenje? Za pesimiste i racionaliste kao što je Džejmson /Jameson/ odgovor je: multinacionalni kapital ploče, odeća, filmovi, TV šou-programi, itd. su jednostavno rezultat odluka o tržištu i tržišnom plasmanu sadržaja. Za pesimiste i iracionaliste, kakav je Bodrijar /Baudrillard/, odgovor je: niko – znaci koji nas okružuju su samovoljni i neograničeni. Za optimiste poput Ajana Čejmbersa /Iain Chambers/ i Larija Grosberga /Larry Grossberg/ odgovor na pitanje: ko određuje značenje?, jeste da su to sami potrošači, stilisti i potkulturalisti, koji preuzimaju robu na raspolaganju i uz pomoć nje prave sopstvene oznake."¹³ Nešto radikalnije mišljenje na tragu poslednjeg navedenog stanovišta iznosi američki teoretičar kulture Džon

¹⁰John Storey, *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, New York 1993, str. 172-173

¹¹*Ibid.*, str. 175

¹²*Ibid.*, str. 176

¹³John Storey, *op. cit.*, str. 179

Fiske /John Fiske/, kada MTV definiše kao orgazam, "kada označitelji eksplodiraju u telesnom uživanju usled preobilja fizičkog".¹⁴ Za Fiskea, vizuelno uživanje koje pružaju muzički spotovi predstavlja afekat, koji prethodi smislu. Telo koje uživa je polje otpora, koje negira smisao kao izraz autoriteta odraslih i političke kontrole. Ovaj otpor je, ipak, samo simbolički. Fiske MTV definiše kao medij koji proizvodi sebe samog, koji zamenjuje postojeću stvarnost stvarnošću medija. U ovoj tački Fiskeova teorija dolazi do preklapanja s fenomenom medijskog uspeha turbo-folka. Kao čisto eskapistički sadržaj, najpre TV Palma a zatim i TV Pink, na jedan moderan, drugačiji način, izgrađuju paralelnu ružičastu stvarnost koja predstavlja čistu suprotnost sivilu i beznađu u Srbiji 90-ih godina. Ova ružičasta stvarnost predstavlja se, štaviše, kao lako dostižna, budući da se zadovoljstvo glamurnog tela i vizuelno uživanje u medijskoj slici turbo-folk zvezda povezuju s uklapanjem u sistem dok ostali žive u bedi, oni koji nam se pridruže biće veseli, lepi, imaće novca, lepe haljine i medijsku promociju u najglamurnijem stilu izaći će iz sivila i anonimnosti, poručivali su reklamni spotovi Pinka i drugih televizija. Ipak, uživanje je bilo samo simulakrum, dok je iza njega stajala gola vlast.

Istraživanje koje sam sprovedla pripremajući magistarski rad i studiju o fenomenu turbo-folka u Srbiji 90-ih, pokazalo je da je sama ideologija turbo-folka, zasnovana na protivrečnim idejama nacionalističke koncepcije kulture, s jedne strane, i mondijalizma, veličanja potrošnje kao životnog stila, konformizma i uklapanja u sistem, s druge, koja je istovremeno bila i ideologija tada vladajućeg režima, u potpunosti neodvojiva od stila i vizuelne prezentacije ove muzičke i kulturne matrice. Čitava knjiga *Smrtonosni sjaj* posvećena je zapravo od početka do kraja iščitavanju stila i estetike turbo-folka kao suštinski političkog sadržaja koji nosi tačno određene, i pri tom veoma negativne, vrednosne poruke. Postmoderni "brikolaž" turbo-folk estetike bio je, naime, instrumentalizovan od strane vladajuće oligarhije, koja je kontrolisala najuticajnije komercijalne televizije i radio-stanice, uz mnoštvo lokalnih (TV Palmu i TV Pink, a zatim i Radio i TV Košavu, kao propagatora domaćeg densa), funkcionišući kao njen najuticajniji ideološki aparat par excellence. Estetički zahvat nad turbo-folkom ispunjavao je dve funkcije: istovremeno je imponovao najnižem populizmu, dajući mu priliku da se razmaše u svom najprimitivnijem, narcisoidnom i šovinističkom obliku, i uspevao da uspostavi potpunu kontrolu nad populansom, uspostavljajući kroz stil simboličku moć turbo-folk zvezda, oličenu pre svega u seksualnoj neutaživosti i dominaciji, koja je trebalo da predstavi i učvrsti svemoć sopstvene vlasti te oligarhije. "Teror većine" u estetičkom i muzičkom pogledu, kao i u političkom, poslužio je tako, kao i nebrojeno mnogo puta do tada u različitim varijantama autoritarne, diktatorske vladavine, vladavine nad dotičnom većinom, njenoj zloupotrebi, eksploataciji i, konačno, potpunom osiromašenju.

Kakva je uloga zabavnih, komercijalnih televizija turbo-folk i folk-pop orijentacije posle pada režima u oktobru 2000. godine?

Promene na polju politike od 5. oktobra nisu odmah promenile socijalni okvir niti zaustavile procese kulturnog razaranja srpskog društva. Sporost radikalnih zahvata u institucionalnoj i zakonodavnoj

¹⁴John Fiske, MTV- Post-Structural Post-Modern, članak, prevedeno u časopisu *New Moment* br.1, str. 74

sferi, koje nužno prati i zastoj u poboljšanju društvenih i životnih uslova, ogleda se i u sferi medija. Osim u pacifikaciji i demilitarizaciji političkog govora, izostavljanjem ranije gotovo obavezno prisutnog govora mržnje, nova vlast još nije uspela radikalno da utiče na ideologiju i kulturnu produkciju turbo-folka na javnoj sceni. Centralni stub turbo-folka, TV Pink, i desetine njegovih malih epigona, lokalnih TV i radio-stanica, samo je neznatno korigovao svoje programske šeme. Očigledno u želji da se dodvori novom političkom poretku, TV Pink je uvela emisije koje predstavljaju festivalsku zabavnu muziku, ali izbor izvođača te muzike, kao i ponašanje voditelja u duhu tzv. burazerske psihologije i bahatog ophođenja ("A što ne bi moglo?"), pokazuju zaprepašćujući kontinuitet s mračnim vremenom 90-ih. U skladu s narodnom izrekom, "Vuk dlaku menja, ali ćud nikada", promenjena je forma, tačnije žanr, ali je suština ostala ista. Dok pevačke zvezde i dalje nastupaju u muzičkim i tok-šou emisijama koje prate estradu, u trci za gledanošću, jer publika je zapravo ostala ista kao i pre 5. oktobra, pošto se navikla na isprazne kodove ružičaste "kulture" devedesetih, "savladala" ih i prihvatila, na domaćim televizijama u okviru tzv. zabavnih programa još se u velikoj meri reprodukuje svet turbo-folka, njegovo okruženje, identično s okruženjem iz vremena pre političkih promena. Jedina razlika jeste u tome što se prateći likovi turbo-folk scene, od političara i novinara iz prošlog režima, preko trgovaca i "biznismena" do striptizera i striptizeta, pojavljuju sada kao junaci iz drugog plana. Dotične televizije očigledno smatraju da pomenuti način uređenja programa najbolje dočarava demokratske promene, kulturnu toleranciju i pluralizam. Bulevarski tabloidi, takođe veoma uticajan medij za najširu publiku, koji ostvaruju enormno velike tiraže, zamenili su likove političara prošlog režima likovima nove vlasti, ali su u njihovim sadržajima turbo-folk zvezde, nadrilekari, astrolozi, kriminalci, striptizete, manekenke i analitičari teorija zavere i dalje frontmeni društvenog života u Srbiji.

Tolerantan odnos prema medijima, pre svega elektronskim, odnosno televiziji, i medijskim sadržajima, koji su u finansijskom i ideološkom smislu predstavljali stub Miloševićevog režima, ili bar bili s njim poistovećivani, kakav danas postoji u našem društvu, pokazuje neke nove smernice kada je politika kontrole i kreiranja sadržaja srpskih i jugoslovenskih medija u pitanju. S obzirom na proces tranzicije, koji podrazumeva i ekonomske promene u pravcu otvaranja tržišta, ulaska stranog kapitala i uvođenja manje ili više slobodne konkurencije na tržište, očigledno je da rukovodeće političke snage u Srbiji i pitanje medija shvataju kao pitanje otvorenog tržišta. S druge strane, u našoj javnosti dosta se govori o nekakvom monopolisanju najvećih TV kuća, kao što je RTS, od strane države. Dok se zakonska regulativa i tretman medija detaljnije ne profiliše, izgleda da se jedan deo medija shvata kao deo države, koji će vršiti značajan politički uticaj, dok se drugom delu medija, dakle zabavnim televizijama, štampi i radio-programima, omogućuje da deluje prema zakonima tržišta i da predstavlja svojevrsno ovdašnje društvo spektakla. Čini se da je na ovdašnjoj političkoj sceni, bar kada je reč o osetljivom pitanju TV Pinka, na delu ona teorijska opcija u okviru studija kulture i teorije popularne kulture koja zastupa gledište da zabavni medijski sadržaji koji su smatrani "trivijalnim" zapravo pokazuju veliku demokratskičnost, u tom smislu što dopuštaju da glasovi manje bogatih i uticajnih delova društva, manjina i marginalizovanih grupa, zapravo njihove romansirane sudbine, dođu do izražaja. U slučaju

turbo-folka vrednosti potčinjenih grupa vešto su korišćene da bi se opravdalo bogaćenje i vlast političko-mafiokratske oligarhije, koja je značajan priliv novca ostvarivala preko estrade, tj. TV. Pitanju demokratičnosti popularnih sadržaja, u slučaju turbo-folka a i šire, iz ovakvih razloga, treba prići s naročitom oprežnošću. U knjizi *Televizijska kultura* (1987) Džon Fiske tvrdi da popularna kultura sadrži elemente otpora, te da na taj način može da oslobađa gledaoca. "Želim da istražim načine na koje neka od popularnih zadovoljstava koje nudi televizija mogu da izbegnu, pruže otpor, ili skandalizuju ideologiju i socijalnu kontrolu. (...) Termin 'otpor' ne koristi se bukvalno, u smislu socijalnog ili revolucionarnog prevrata; on se odnosi na otpor da prihvatimo socijalni identitet predložen od strane dominantne ideologije i socijalne kontrole koja ga prati. (...) Opozicija koju popularna zadovoljstva pružaju socijalnoj kontroli znači da ona uvek imaju potencijal za otpor ili subverziju: činjenica da su ove subverzivne i opozicione delatnosti semiotičke, značenjske i kulturne više nego društvene ili čak vojne, ne lišava ih efektivnosti."¹⁵ S ovim se možemo složiti, ali moramo imati u vidu da u srpskom i jugoslovenskom društvu danas još paralelno egzistiraju dve ideologije: stara i nova, bez obzira na faktičku raspodelu vlasti. Ova konfuzija ideologija se sasvim dobro ogleda i na primeru turbo-folka. Proći će još mnogo vremena dok se popularna folk muzika u Srbiji ne oslobodi nasleđa Miloševićeve autoritarne vladavine, samodestruktivnog populizma i čak saučesništva s režimom. Ipak, proces transformacija pokretnih slika i stilova koji donose vizuelno zadovoljstvo, pa tako i njihovih društvenih poruka, u domaćim TV programima, izuzetno je živ i brz, i odvija se stalno pred našim očima. Utoliko je on "divno" nepredvidljiv.

Vizuelno zadovoljstvo koje pruža TV slika i identifikacija s muzičkim zvezdama, kao što je Madona, Fiske tumači kao priliku za ovladavanje sopstvenom sudbinom, tako što se, poput Madone, može kreirati i kontrolisati sopstveni izgled i stil. Kako se naše devojke identifikuju s ovdašnjim folk-zvezdama? Umesto kreativnosti, kakvu, makar i pažljivo osmišljenu i suptilno kontrolisanu od strane svetske medijske industrije zabave, nudi Madona, sledbenice domaćih zvezda pokazuju veoma razočaravajući trend uniformnosti. Identičan izgled imaju devojke na gradskim ulicama, na naslovnim stranama tabloida, tinejdžerske TV voditeljke i konačno pevačice sa Pinka, čija se garderoba, frizura i šminka od stila njihovih obožavateljki razlikuje samo po skupoći i posedovanju originalnih komada garderobe prestižnih inostranih robnih marki, umesto njihovih jeftinih uličnih kopija. Nije čudo da turbo-folk ne omogućava kreativno oslobađanje putem stila, već samo dosadnu i siromašnu repetitivnost koja žene pretvara u objekte: fascinacija bogatstvom i statusnim stilom života, glamurozna odeća i automobili, medijski uticaj i izlazak iz anonimnosti, a u Miloševićevo vreme i politička moć, gotovo po pravilu napuštanje nižih slojeva društvene lestvice radi velikog novca i estradnog uspeha, po svaku cenu, jesu osnovne odlike ružičaste turbo-folk kulture glavnog toka 90-ih, koja je samo još više zaoštrila, radikalizovala polazne tačke težnji novokomponovane potkulture, dodajući im toleranciju kriminala i nasilnosti, kao odliku srpskog društva 90-ih.

U društvu spektakla u Srbiji 90-ih mediji su odigrali značajnu konstitutivnu ulogu u stvaranju tadašnje stvarnosti i sistema vrednosti.

¹⁵John Fiske, *Television Culture*, Routledge, London & NY, 1987, str. 240-241

Rat je pružio krvavi "spektakl" smrti; raspad društva i države i mafiokratska politika pružili su bedu, koja se takođe mogla videti na malim ekranima, ili pročitati u novinama. Bedu su vladajuća ideologija i mediji interpretirali kao nužnost, i prikazivali kao humornu i nestvarnu. Od nje je napravljena svojevrsna „prosjačka opera". Deo te opere bile su i medijske zvezde 90-ih: proroci, TV voditelji, političari, „patriote", kriminalci, biznismeni, pevači i pevačice turbo-folka. Medijske zvezde su narodu pružile vaspitanje i uzor: kakve ljude treba ceniti, na koji se način treba ophoditi s drugima - nasiljem kao patriotizmom, degradiranjem žena i nevaspitanjem kao delom dobre zabave, pokazale mu kako treba podržati pljačku i nemoral kao normalne i prihvatljive. One su pružile završni oslonac izvrsnom sistemu vrednosti devedesetih. U knjizi *Kultura laži*, hrvatska književnica Dubravka Ugrešić izvanredno je definisala ulogu medija i njihovih zvezda na eks-jugoslovenskom prostoru u proteklom periodu:

"Mediji su samo nanovo otkrili to što su i prije znali: da je promiskuitet s vođama i vlašću, s njihovim političkim ciljevima, savršeno delotvoran. Otkrili su to što prije možda nisu znali, razmere svoje moći! Zagrcnuli su se od zadovoljstva nad potvrdom da laž vrlo lako postaje legitimnom istinom. Zapanjila ih je spoznaja da narod u nedostatku drugih informacija vjeruje onima koje su mu na raspolaganju, da usprkos drugim informacijama narod vjeruje onome čemu želi vjerovati, svojim medijima, rječju, svojim novodizajniranim mitovima." U Srbiji devedesetih ovi novodizajnirani mitovi, i njihove zvezde, imali su ružičastu boju.

Miša Đurković

Ideologizacija turbo-folka

Tokom trinaest godina vladavine Slobodana Miloševića, sve se veoma brzo menjalo: imperije i države su nestajale, nove političke i bezbednosne zajednice su se rađale, širile, učvršćivale, svetom je zavladao nova ideologija, informatička tehnologija se revolucionisala svake druge godine, satelitski programi i Internet su premrežili svet... Kako se radikalno menjao globalni evro-atlantski politički kontekst tako se brzo menjalo i područje na kome je Milošević imao realnu ili bar simboličku moć: stvarala se Republika Srpska Krajina pa je u vihoru 1995. nestajala, stvarala se Republika Srpska kao autonomna politička tvorevina sa snažnim prerogativima državnosti, pa je Dejtonom i naročito postdejtonskom politikom sve više gubila ta obeležja kao što je i sam Milošević sve manje uticaja imao na njen život; Crna Gora je početkom devedesetih bila snažan oslonac njegove politike da bi se vremenom (naročito od 1997) pretvorila u samosvojni zabran, koji sve manje veze ima sa Srbijom; istočna Slavonija je dugo bila vezana sa Vojvodinu, da bi se reintegrisala u Hrvatsku; Kosmet je 1999. otkinut od Srbije... Vidimo da je veoma teško odrediti granice Miloševićevog političkog uticaja ili područja na kome je on vladao, a opet se obično veoma lagano i nekritički govori o "Miloševićevoj Srbiji" kao jedinstvenoj, definisanoj tvorevini, pri čemu se za taj prostor vezuje "vladavina srpskog nacionalizma" kao sama po sebi razumljiva ideologija.

Međutim, analiza slobizma kao političkog sistema mora se obavljati veoma suptilnim metodama, i ceo period njegove vladavine mora se tumačiti kao veoma dinamičan i promenljiv, u svom istorijskom razvoju. Kao što je i sâm fizički prostor njegove političke moći varirao tokom tih trinaest godina, isto tako su se menjali unutrašnji ideološki i kulturni prostori kojima je on upravljao i mehanizmi i ideologemi koje je koristio.

Pri izučavanju ovog trinaestogodišnjeg perioda, posebno mesto u bavljenu ideološkim i političkim borbama mora se rezervirati za analize kulturnog prostora. Ako se period uspona populizma i navodne nacionalne homogenizacije i nacionalnog buđenja pred rat (1988-1991), odvijao istovremeno sa još uvek jakim jugoslovenskim, internacionalističkim, prozapadnim kulturnim šablonom, kao proizvodom nasleđene komandne društvene ekonomije i jednopartijske države, onda je period od 1991. do 2000. okarakterisan neverovatnom proliferacijom najparadoksalnijih kulturnih mešavina koje su rezultat procvata tržišne politike u uslovima društvenog i vrednosnog haosa.

Naime, postaje uobičajeno da se sva "kulturna politika" slobizma posmatra kao proizvod diktata države. Nasuprot ovakvom pristupu, insistiraću na tome da je Milošević upravo uklonio ili sklonio elitistički-prosvetiteljski diktat države i pustio tržište da stvara kulturne vrednosti: pri tome uvek pobeđuju najprostiji, najvašarskiji i najmanje suptilni

obrasci masovne potrošnje i masovne zabave, pa se ne treba čuditi što je to bio slučaj i u slobizmu.

Analiza kompletne kulture u tom periodu mora biti veoma razučena i ići uporedo s analizom ideoloških obrazaca. Štaviše, čini mi se da je upravo izučavanje masovne kulture jedan od najproduktivnijih načina za razumevanje ideoloških obrazaca koji su se stvarali i smenjivali tokom pomenutih trinaest godina. Ova kompleksna analiza mora da se usred-sredi na ogromno i razučeno bogatstvo različitih kulturnih proizvoda i mora, pre svega, da nađe način da posveti jednaku pažnju elementima autohtonosti, kao i onim elementima koje slobistička kultura deli s globalnom (zapadnom) masovnom potrošačkom kulturom (pri čemu treba voditi računa i o zajedničkoj balkanskoj potrošačkoj masovnoj kulturi koja se održavala i transformisala uprkos (ili možda baš zahvaljujući?) međusobnim animozitetima i ratovima.

Od tog konglomerata kulturnih artefakata, koji je tokom analiziranih godina činio galimatijas masovne kulture, pomenimo samo najimpresivnije fenomene: procvat proroštva, vidovnjaštva, hijeromantije, astrologije, alternativne medicine i drugih oblika iskorišćavanja ideologije "paranormalnih fenomena", koji jeste promovisan putem državnih i paradržavnih medija, ali je mnogo veći zamah doživeo podzemnim društvenim kanalima i sistemom "radio-Mileve", upravo zbog novonastalih društvenih okolnosti (nesigurnost, povećanje broja obolelih, propast regularnog zdravstva, propast porodice i porodičnih vrednosti...); procvat pornografije, prostitucije, prometa belog roblja, i drugih oblika seksualne industrije¹, sa stripiz-barovima, tajnim javnim kućama, drumskim kafanama, i sličnim srodnim institucijama; ekspanzija upotrebe droga i kompletna kultura ličnog izolacionizma i eskapizma, "privatne" narkomanije i alkoholizma koji su se razvili po stanovima Srbije; specifični procvat video-piraterije i muzičke piraterije u situaciji kada je cela zemlja bila izopštena, sa svim bizarnostima poput činjenice da je piraterija državno forsirana i upotrebljavana kao instrument vladavine i čak direktne političke borbe;² ideologija i priroda političkih rituala, mitinga, proslava, i mnogi drugi fenomeni...

Posebno mesto u ovom društvu zauzima popularna muzika u svim svojim oblicima. Za razliku od većine pominjanih područja, gde ne postoje ni elementarna istraživanja, čak ni publicistički osvrti, područje

¹Samo po sebi ovo područje je dovoljno za ozbiljnu i podrobnu analizu. Pomenimo samo da je početkom devedesetih počelo nesputano bujanje otvorene prostitucije. Dovoljno je uzeti časopis *Oglasi* i pratiti kako u njemu dve rubrike doživljavaju ekspanziju: najpre čuveni Lični kontakti koji su pre toga zaista služili za upoznavanje ljudi koji drugačije nisu mogli da nađu partnere ili bračne saputnike, postaju oglasi za javno reklamiranje tzv. javnih kuća (eufemistički nazvanih *Agencijama za poslovnu pratnju*), koje nude sve vrste seksualnih usluga; posebna bizarnost je vezana za reklamiranje najprljavijih i najtvrdih pornografskih video-materijala koji su se tokom nekoliko meseci '92. i '93, javno nudili i prodavali preko *Oglasa* u rubrici Video. Agencije koje su prodavale ove materijale, do detalja su opisivale šta oni sadrže. Imali smo prilike da pročitamo sve moguće kombinacije tipa: babe i učenici, dede i učenice, babe i dede, maloletničke orgije, maloletnici (5-6. razred) siluju svog školskog druga i sl... Ovo je prekinuto čim su počeli protesti u javnosti.

²Ceo fenomen državne piraterije, iako frapantan, teoretski nije ni dotaknut, a kamoli adekvatno objašnjen i razjašnjen. (Zanimljiv je pokušaj Srdana Đurića objavljen u časopisu *Antipirat*, br. 2). Paradržavne TV stanice, poput *Palme* i *Pinka*, početkom i sredinom 90-ih redovno su prikazivale najnovije holivudske hitove. Ovu tradiciju nastavila je krajem 90-ih državna *TV Politika* koja je, na primer, odvrćala ljude od odlaska na opozicione mitinge tako što bi emitovala najatraktivnije filmske hitove, poput poslednjeg *Džemsa Bonda*.

muzike je često tematizovano u publicistici, a nedavno smo dobili i prve pionirske studije koje su pokušale da zahvate ideološke, sociološke, političke, stilističke i druge aspekte i elemente ovog područja. Reč je o studiji Erika Gordija *Kultura vlasti u Srbiji (nacionalizam i uništavanje alternativa)*,³ konkretnije, o delu "Uništavanje muzičkih alternativa", i o studiji Ivane Kronje, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka 1990-2000*.⁴ Kao i svi pionirski poduhvati, ni ove studije nisu lišene brojnih mana, jednostranosti i ograničenosti pristupa, ali su i sa svim tim nedostacima vredne pažnje, jer ocrtavaju zanimljiv prostor i postavljaju neke početne osnove za buduća istraživanja.

Ovaj tekst svakako nije zamišljen kao studija koja pretenduje da daje neke konačne ocene o samom fenomenu muzičke kulture u slobizmu, niti je pisan s idejom vrednovanja i ocene pomenute dve studije. Moje pretenzije su znatno manje i ograničene su na pokušaj da prilikom osvrta na ideje dvoje pominjanih autora, pojedine teze osporim, druge proširim i konačno, iznesem nekoliko svojih zapažanja, dajući možda neko svoje gledanje na ceo ovaj fenomen. Usredsređivanje na popularnu muziku slobizma može biti dobar povod da se pokrenu i neka značajna pitanja povezana ne samo s našom skorašnjom istorijom, već i s našom budućnošću. Na primer, pitanje sukoba ideologija i stvaranja društvenog konsenzusa, pitanje transformacije, izgradnje sistema vrednosti i orijentacije srbijanskog društva, pitanje odnosa i usklađivanja elitne i masovne kulture, pitanje stava srpske elite i inteligencije o svom identitetu i nasleđu, pitanje (pre)vrednovanja srpskog treša od 70-ih naovamo...

Najpre o samom mitološkom pojmu *turbo-folk*. Generalna je tendencija kod "prosvetlene", "urbane", "prozapadne" inteligencije da kompletnu popularnu muziku nastalu (po njima samo) u Srbiji 90-ih strpaju pod ovaj zajednički pežorativni imenitelj. Kad jedan takav (takva) komentator pomene turbo-folk, onda on pod tim podrazumeva sve što nije rokenrol (koji je navodno po definiciji urban, subverzivan, zapadni, kosmopolitski, dok je turbo-folk navodno nacionalistički, ruralni i ratni proizvod): dakle i tehno-folk, i novokomponovanu muziku i dens i razne druge forme koje su natale kao *kros-over* ovih bazičnih pravaca. Ovo najčešće izražava samo ideološku i kolonijalnu poziciju tog autora, odnosno njegovo neimanje želje da ozbiljno razume fenomen popularne muzike sa svim njegovim složenostima. Još gore, često se radi o položaju antropologa koji izučava divlja plemena s nekim njihovim retrogradnim proizvodom.

Ovoj poziciji je dosta (mada ne uvek) blizak Gordi. Njegova istraživanja su očigledno rađena tokom 1993. i 1994. a knjiga je objavljena 1999. U međuvremenu su se desili revolucionarni ideološki preokreti u prirodi Miloševićeve vlasti, i pre svega u razvoju popularne kulture, koje on nije ni pokušao da opiše i zahvati, ili nije mogao jer je ostao ograničen vizurom koju su mu ovdašnji izvri nametnuli, a to je ugao gledanja nekadašnje liberalno-komunističke, prozapadne elite koja je potisnuta u opoziciju i koja sve ono što nije njeno (zapadno, ksmopolitsko), gleda katastrofičkim očima.

Ivana Kronja je daleko suptilnija u tumačenju ove popularne muzike i, prema njenom mišljenju, turbo-folk je samo jedan deo fenomena nove

³Eric Gordy, *The Culture of Power in Serbia*, Pennsylvania University Press, 1999. str. 103-165
⁴Izdanje Tehnokratia, Beograd, 2001.

(popularne) srpske muzike, u koju spadaju dens i neofolk. Međutim, ipak se u radu dominantna pažnja posvećuje turbo-folku; dens se npr. svodi na izdanak turbo-folka, svi fenomeni se uglavnom posmatraju kao deo turbo-folk matrice i, konačno, podnaslov knjige nije masovna psihologija i estetika Nove srpske muzike, već upravo *Masovna psihologija i estetika turbo-folka*.

Gordijevi ovdašnji izvori su i inače krajnje sumnjivi, nepouzdati i reduktivni. Kada, na primer, pozivajući se na *Vreme zabave*, kaže da je to ogranak "legendarnog nezavisnog magazina *Vreme*" (str. 113) onda je prilično jasno iz kog ugla Gordi prilazi celom fenomenu popularne muzike. To je ugao gledanja veoma male grupe ideološki usmerenih ljudi; onog sveta koji potiče od nekadašnje komunističke inteligencije, bilo vladajuće ili disidentske (nije bilo velike razlike među njima), koja se identifikovala sa zapadnim potrošačkim vrednostima i prosvetiteljskim elitizmom. Ova grupa se polako formirala od liberalnijih komunista-internacionalista koji su poraženi na Osmoj sednici i od disidenata-kosmopolita (za razliku od disidenata-nacionalista). Najpre su se politički organizovali u *Ujdi*, partiju nekadašnjeg jugoslovenskog premijera Ante Markovića, a zatim u GSS, dok su istovremeno ove strukture potpuno monopolisale tzv. Treći sektor (NGO-i, mediji, fondacije) upravo zato što je u njima Zapad video jedinu zahvalnu i odgovarajuću političku ideologiju koju je želeo da podržava. Osnovna glasila su *Radio B92*, *Republika*, nekada (*Naša*) *borba* i "legendarno *Vreme*". Ove strukture postoje kao legitimni činilac političkog života u Srbiji, ali je problem za naučno istraživanje, a što Gordijeva knjiga želi da bude, to što ostaje ideološki ograničen perspektivom ove grupacije čak i kada pokušava da iznosi stavove drugih aktera, koje najčešće o(t)pisuje kao "nacionaliste".

Problem nije samo ideološka vizura, već su to i materijalne greške. Na primer, jedan od tih starih nostalgičnih rokeri, koji su najčešće Gordijevi "relevantni sagovornici", objašnjava mu da je rokenrol ranije bio normalna muzika koja se slušala po kafanama (str. 143)!? Ovo je upravo paradigmatično za ograničeni svet u kome su oduvek ovi ljudi živeli, ne znajući šta se zbiva malo dalje od njihovog kruga (najčešće *kruga dvojke*). Oni projektuju da se osamdesetih rok slušao i po kafanama jer je to njima logično. Za neupućene, slušati rok u srpskoj kafani je jednako mogućnosti da se u istoj instituciji slušaju operne arije.

Još fantastičnija je sledeća izjava (naravno, potiče od još jednog od tih pouzdanih izvora). Govoreći o Milanu Mladenoviću, preminulom vođi *Ekatarine velike*, kao o nekome ko se nije prodao, ovaj izvor dezavuiše kao one koji su se prodali: "Grupe koje su se nakačile na politički talas, koje su počele da proizvode sranja, poput *Bajage* i *Riblje čorbe*. Oni su dobili velike pare za to. Milan je njima poput oca. Njihova muzika, njihove ideje, oni su sve to dobili od njega." (Gordi 146) Veću ludost zaista nisam mogao da zamislim od izjave da je Bora Đorđević slušao *Ekatarinu veliku* i da je *Riblja čorba* svoju muziku bazirala na muzičkim idejama pokojnog Milana. Ljudima u Srbiji ovakvu i vremensku i stilsku, pa i ideološku besmislicu ne treba objašnjavati, ali za neupućene, probajmo da objasnimo da je to kao reći da su *Dip parpl* ili Brus Springstin s početka osamdesetih slušali i krali od *Simpl Majnds*a.

Slična ovome je i tvrdnja (str. 116) da je beogradski rok osamdesetih personifikovan u Giletu i *Električnom orgazmu*. Po čemu i za koga? Niti je *Orgazam* bio najpopularnija mejnstrim grupa, niti je to bila kvalitetna,

inovativna alternativna grupa - štaviše, od svih značajnih beogradskih grupa koje su obeležile osamdesete, *Orgazam* je sa svojim klasičnim pank-rifovima iz ranog perioda i opet klasičnim pop-rok repertoarom iz kasnijeg perioda najnezanimljiviji. Ono što je od njih ostalo ne može se meriti s inovativnim i eksperimentalnim opusom *Šarla Akrobate*, *Idola*, *Partibrejkersa*, *Ekatarine velike*, *Discipline kičme*... Stoga, ili je Gordiju to neki ljubitelj *Orgazma* tako rekao ili je on sve to posmatrao iz svoje ograničene perspektive klasičnog američkog rokenrol fana, gde se rok svodi na nekoliko *Rolling stons* rifova.

Generalno gledano, zbog ove ograničene ideološke perspektive slede i mnogi drugi nedostaci ove studije. Osnovni postulat u tumačenju turbo-folka je potpuno pogrešan mit, koji glasi: Osamdesete godine su obeležene vladavinom rokenrola kao dominantne, urbane matrice popularne muzike koju su mladi slušali isto kao i njihovi vršnjaci na Zapadu, te je Srbija bila deo kosmopolitske rok kulture. I u Srbiji je rok bio pobunjenički, subverzivan i protestni mehanizam omladinske ekspresije, navodno je bio način pobune protiv vladajućeg komunističkog modela. Nakon toga, s dolaskom Miloševića na vlast, rokenrol je kao kosmopolitska urbana kultura uništen i zamenjen nacionalističkim, antizapadnim, ruralnim turbo-folkom koji je država promovisala kao novu vladajuću paradigmu popularne muzike.

Već u analizi samih ovih tvrdnji vidi se njihova bazična kontradiktornost: ako je rok bio dominantna matrica, kako je on mogao biti subverzivan? Odgovor je: rok niti je bio dominantan niti je bio subverzivan. Popularna muzička scena tokom 80-ih bi se mogla opisati na sledeći način. Prozapadna, progresivno orijentisana komunistička elita podržavala je sve oblike popularne kulture koji su mogli da joj daju legitimitet navodne urbanosti, internacionalizma, zapadnjaštva, modernosti, otvorenosti za reforme. Rok je kao univerzalno prihvaćen ideologem svih tih epiteta, kao nosilac zajedničke kulture mladih bio idealan instrument za te namene. Dakle, rok ne da nije bio subverzivan tokom osamdesetih, već je bio instrument koji je vladajućoj eliti liberalnih komunista davao prozapadni legitimitet.

Rok je bio državno promovisan i nametan kao deo poželjnog, ideološki dominantnog kulturnog modela. Rok grupe su snimale isključivo za državne izdavačke kuće (budući da nezavisnih nije ni bilo) i promovisane su preko državnih medija i ostalih sredstava državne propagande. I pored svega toga, takozvane urbane (Gordijevim prijateljima drage) grupe teško su prelazile tiraže od 30-ak hiljada primeraka jer su sa svojim komplikovanim i eksperimentalnim muzičkim formama i tekstovima (*Ekatarina velika* je ekstremni primer) bile previše daleke i nerazumljive širokoj populaciji. Velike tiraže pravile su isključivo (što je i logično) populistički orijentisane grupe s provokativnim tekstovima i nezahtevnim muzičkim formama (poput *Riblje čorbe*) ili one koje su poput *Bijelog dugmeta* koketirale s folkom i raznim propagandnim marifetlucima i štosovima (*Azra* npr. koja je i pored svih svojih "političkih problema" isto kao i *Riblja čorba* sve vreme snimala za državne izdavačke kuće). O tome koliko su rokeri bili subverzivni, govori činjenica koju Gordi začudo ne registruje - da je 1988. njemu omiljeni *Električni oragazam* u izdanju PGP RTB-a izdao veliki hit "Igra rokenrol cela Jugoslavija", koji je bio najkorišćenija rok pesma svih vlasti.

Početak rata i uvođenjem pluralizma, rok više nije podržavala država jer je tržišno bio neisplativ, a i tadašnjoj vlasti više nije bila

potrebna pseudozapadnjačka legitimacija. Rok nije planski uništavan, on samo više nije nametan i državno promovisan kao ranije. Ostavljen je sebi i nekim zaista alternativnim strukturama izdavaštva, promocija i distribucije koje su se rađale. Jedini zanimljiv centar je napravljen oko Radija B92 i to opet po starom sistemu, samo što to nije radila država svojim parama već stari omladinski funkcioneri koji su dobijali novac od stranih fondacija i mogli da ga troše na izdavanje zanimljivih eksperimentalnih i netržišnih projekata kao što su *Kanda, Kodža i Nebojša, Darkvud dab, Eva Braun, Plejboj, Kristali*.

Ovo je veoma bitno naglasiti jer se naknadnim tumačenjem stvara nerealna slika o tome da su osamdesetih svi slušali urbani, subverzivni rok. Time se ignoriše prosta činjenica da su najveće tiraže i tada, bez snažne državne podrške i čak uz oficijelno protivljenje i kritiku šunda, ostvarivali narodnjaci (Miroslav Ilić koji je jedini uspeo da pređe milion prodatih ploča, Lepa Brena, Vesna Zmijanac, Halid Muslimović), zatim kičerajski patetični terasa-pop, koji je uvek bio na granici folka (poput *Magazina, Hari Mata Hari, Plavog orkestra, Merlina...*) i pomenuti populistički "narodni" rokeri poput *Dugmeta, Čorbe i Bajage*.

Gordi u potpunosti prihvata ovaj, na beogradskoj alternativnoj sceni vladajući mit i tek na kraju (str. 160. i 162) pominje i autore koji smatraju da je turbo-folk nastao posle sloma komunističkih vrednosti osamdesetih i roka kao dela tog sistema vrednosti. Ali to su više ilustracije drugačijih mišljenja koja on pominje, dok glavni tok njegovih misli i analiza prati ovaj nametnuti mu mit.

Ivana Kronja je i tu daleko pažljivija. Ona ima hrabrosti da ukaže kako su narodnjaci bili daleko subverzivniji sa svojim neprihvatanjem nametnog elitističkog modela kulture i kao implicitna kritika komunističkog preseljenja velikog broja ljudi u grad koji se u njemu nisu snalazili. Međutim, i ona prihvata ovaj mit kada smešta urbane rok-grupe u područje potkultura koje su kritikovale režim i njegov sistem vrednosti, odnosno "bile orijentisane nasuprot vladajućem prosvetiteljsko-dogmatskom kulturnom modelu, odnosno nasuprot marksističkoj ideologiji i dogmatskoj vladavini 'staraca', partizansko-komunističkog establišmenta..." (str. 37)

Ona posmatra vladajuću strukturu osamdesetih kao monolitnu, na marksističkoj ideologiji zasnovanu, što je pogrešno. Osamdesete se upravo karakterišu brojnim ideološki i orijentacionim sukobima između samih komunista, između reformatora i konzervativaca, nacionalista i internacionalista, unitarista i decentralista (budućih separatista)... Karakterističan je slučaj slovenačkog *Lajbaha* koga Kronja pominje, ali ne analizira. *Lajbah* je zaista pomerao granice dozvoljenog kulturnog govora u Jugoslaviji osamdesetih i razgrađivao postojeći dogmatski, partizanski sistem vrednosti, ali je to radio koristeći državna sredstva i medije i uživajući snažnu zaštitu reformskih/nacionalističkih komunističkih struktura u Sloveniji, koje su se pripremale za obračun s federalnom vlašću i za osamostaljenje. To je bilo očigledno prilikom otcepljenja Slovenije i pre svega tokom dugoročnih kulturnih i političkih priprema koje su tome vodile, kada su se slovenački komunisti bez problema sjedinili s takozvanim alternativnim strukturama, gde su bili disidenti iz *Civilne družbe* (filozofi, umetnici, politički aktivisti) i gde je i sâm *Lajbah* pripadao sa svojim projektom *Neue Slowenische Kunst*.

Sledeća zanimljiva ideološka teza koju Gordi nameće, jeste navodno

nužna povezanost urbanih rokera sa antiratnim shvatanjima i protivljenje ratu. On tu navodi akciju beogradskih rokera s projektom *Rimtitutuki* iz '92. i druge antiratne akcije u kojima su ovdašnji rokeri učestvovali, ili izjave koje su davali. Ova teza pada čim se pređe u susednu Hrvatsku, gde su "urbani rokeri" bili listom zalegli za nacionalno i snažno propagirali "domovinski" rat kako bi povećali odziv na mobilizaciju i snagu kojom se brani Hrvatska. Pomenimo samo neke: *Film* s pesmicom "E moj družo beogradski", *Psihomodo-pop* "Hrvatska mora pobijediti", *Prljavo kazalište* "Lupi petom i reci ovo je Hrvatska"... Ovo, karakteristično ograničavanje samo na Srbiju omogućava Gordiju da izbegne i odgovor na pitanje zašto je turbo-folk bio tako popularan u mnogim okolnim zemljama koje nisu imale Miloševića, rat, sankcije, populistički nacionalizam i sl. (pomenimo Bugarsku, Rumuniju, Makedoniju...).

Poslednje ideološko uprošćavanje vezano je za pokušaj da se rokeri predstave kao levi liberali, kosmopoliti (što je devedesetih bila vladajuća ideološka paradigma na Zapadu). Ko god je uzeo učešća u nacionalnoj euforiji ili pokazivao neke druge sklonosti osim kosmopolitskih (tj. imao političke rezerve prema Zapadu), proglašen je nacionalistom i izbačen "iz roka", kao što je to urađeno s *Ribljom čorbom*, *Bajagom* ili *Oliverom Mandićem*. Meni je posebno zanimljivo bilo da se uopšte ne pominju *Idoli*, a jasno je i zbog čega: potpuno narušavaju Gordijevu ideološku koncepciju. *Idoli* su svakako najintragantniji urbani bend osamdesetih, autori po svim anketama najboljeg domaćeg albuma "Odbrana i poslednji dani". Međutim, reč je o ljudima izrazito desničarske provenijencije koji su osamdesetih afirmisali i koristili neke snažne uporišne tačke srpske tradicionalne kulture (pravoslavlje, ćirilica, dela Borislava Pekića) i često koketirali s likom i delom Dimitrija Ljotića, vođe srpskih fašističkih odreda iz Drugog svetskog rata. I dan-danas su nekadašnji lideri ove grupe veoma bliski s Isidorom Bjelicom, Nebojšom Pajkićem i drugim zastupnicima radikalne desnice na srpskoj ideološkoj sceni. To pokazuje da Gordi nije uspeo da odbrani svoju tezu čak ni time što je rok u Srbiji sveo samo na njegovu ultraurbanu elitističku struju.⁵

Gordi je na momente (str. 125) spreman da dovede u pitanje svoju zapravo osnovnu tezu o tome da je režim svesno uništavao muzičke alternative (pre svega rok). Na pomenutom mestu on kaže da pitanje da li se režim svesno usmerio protiv domaće rokenrol kulture, kao deo

⁵U ovom kontekstu, veoma je zanimljiva pojava sve ono što se dešavalo povodom nedavnog izlaska albuma *Pesme iznad istoka i zapada*. Reč je o projektu koji je pokrenuo sveštenik SPC Jovan Čulić s namerom da Crkvu približi mladoj populaciji, a što je recept koji se odavno koristi u zapadnim zemljama i u Americi. Projekat je osmišljen i realizovan tako da desetak poznatih srpskih grupa napiše i izvede kompozicije na osnovu tekstova vladike Nikolaja Velimirovića. Kontroveržno stvaralaštvo Nikolaja Velimirovića je, inače, veoma prihvaćeno i popularno u mnogim srpskim intelektualnim krugovima, pa i među mladm populacijom, naročito zato što su komunisti delo zabranjivali, a njegovo čitanje smatrali pobunom (smatra se da je bio najbolji pravoslavni pisac u Srbiji u 20. veku). Stoga, nije bilo nikakvo čudo što je na ovom projektu učestvovalo mnoštvo značajnih srpskih "urbanih" grupa, među kojima i dve trenutno najbolje *Partibrejkersi* i *Darkvd dab*. Ovo je naišlo na žestoku osudu pomenutih Gordiju bliskih krugova, jer je sve to odmah strpano u klerikalizam, pravoslavni fundamentalizam, desničarstvo, antizapadnjaštvo... U članku u *Republici* 264-265, Ivan Zlatić ceo događaj koji se doživljava kao izdaja, komentariše rečima "Ostali smo i bez rokera...". Opet se ignoriše globalni kontekst i fenomeni se sagledavaju jednostrano. Valja pomenuti da upravo istovremeno s ovim projektom u Americi dolazi do neverovatne ekspanzije takozvanog hrišćanskog roka i da je pojava vrlo moderna i vrlo zapadna. Ovaj fenomen navodimo samo kao još jedan dokaz jednostranosti i neadekvatnosti Gordijeve teze.

programa da kulturu usmeri u pravcu konzistentnom s ratom, jeste svakako nešto o čemu treba raspravljati, te da se ta rasprava ne može lako okončati. Međutim, ceo njegov tekst je baziran na toj nedokazanoj tezi, što se vidi i po izjavi – da je režim “sponzorisao” turbo-folk i neofolk.

U razgovoru koji sam imao s jednim od ključnih aktera promocije turbo-folka, s čuvenim režiserom spotova muzičkih zvezda devedesetih, gospodinom Zlim, dobio sam veoma logična uveravanja da takvih tendencija nikada nije bilo. Iako je radio sa svim najvećim zvezdama pomenute scene, Zli nikada nije imao kontakte s politikom i političarima, niti je dobijao instrukcije šta bi trebalo da se gura i provlači kroz spotove. Od njega sam dobio najjasniju potvrdu da se upravo radilo o prostim zakonima tržišta u datim specifičnim uslovima. Budžet za snimanje spotova je uglavnom bio veoma ograničen, ponekad i bedan (neke čuvene spotove je snimao za nekoliko sati), a s druge strane, moralo se gledalištu ponuditi što atraktivniji sadržaj. Rezultat je bio da se pribegavalo klasičnim trikovima koji se koriste u uslovima kada se tržište i mediji masovne kulture ni minimalno ne kontrolišu (za razliku od perioda pre devedesetih kada su se šund i kič žestoko progonili i oporezivali): dakle nasilje, golotinja, simulacija luksuza... Može se reći da je ovim putem samo dopušteno onom dotada potiskivanom kolektivno nesvesnom da eksplodira na površini, pri čemu je usled radikalizovano nenormalnih uslova izolacije, borbe za preživljavanje i sl. cela priča dobila razmere hiperboličnog i grotesknog.

U vezi s ovim je i činjenica koju Gordi registruje ali se ne udubljuje u nju, a to je pitanje mejnstrima u popularnoj muzici. Ovaj problem je veoma dobro registrovao Zlatko Jošić direktor KST-a koji je ukazao na prostu činjenicu da je najveći broj potrošača masovne kulture žanrovski neopredeljen i da sluša ono što se najviše vrti po medijima, pod uslovom da je u pitanju lagana i prosta forma, a ne nešto zahtevno poput *EKV* ili *Discipline kičme*. Takvi ljudi su do raspada SFRJ slušali uglavnom gorepobrojane izvođače, pri čemu treba istaći da su neposredno pred raspad bosanske grupe (uvek na ivici folka) poput *Merlina*, *Hari Mata Hari*, *Plavog orkestra*, uz hrvatski *Magazin*, bile daleko najdominantniji na pop-sceni i činile pravi mejnstrim. S njihovim nestajanjem otvorio se prostor u koji su uleteli najkomercijalniji, a to su bili modernizovani narodnjaci. Ne treba zaboraviti da je i tokom devedestih RTS stalno pokušavao da afirmiše neke bezvezne i neinventivne izvođače festival-ske pop-muzike, ali je sve to bilo krajnje nezanimljivo i usled toga je propadalo. Turbo-golotinja je bila daleko interesantnija.

Da bi se ovo rasvetlilo, zanimljivo je ukazati na slučaj projekta *Fanki haus bend* koji je promovisan 1992. Grupa je sastavljena po principu aktuelnih bojs-bendova, dakle lepuškasti mladići koji igraju na sceni i pevaju neke lagane note. U ovom slučaju muzika je čak vukla na neki moderniji, fanki zvuk, a kao pomoćni angažovani su veoma cenjeni džez muzičari no, uprkos velikom trudu i pozitivnim reakcijama tinejdžera (veoma posećen koncert u “Sava” centru), projekat se nije mogao unovčiti zbog opšte krize. Dan posle koncerta, menadžer je jednom od članova rekao: “Od sutra si Super Ivan i radimo nešto da uzmemo pare.” Rezultat je bio paradigmatična numera tehno-folka “200 na sat” gde su fuzionisani tehno-rif iz hita tada aktuelnog holandskog dueta *2 unlimited*, i klasična kafanska harmonika. Ivan se iz folk-voda izvukao tek kada se vladajuća državna ideologija ponovo uplela u popularnu kulturu,

a to je bilo kada je *JUL* preuzeo vlast od *SPS*-a i počeo da promovise dens. Tada je i drugi član *Fanki haus benda* doživeo veliku popularnost sa svojim dens projektom *Mobi Dik*.

Iz ovoga sledi da je period između vladavine urbanih komunista iz osamdesetih i julovskih komunista iz druge polovine devedesetih, na polju kulturne politike najbolje okarakterisati kao doba haosa, odnosno tržišne anarhije gde su se spontano probili oni najkomercijalniji, a to su turbo-folk izvođači. Rok nije namerno uništen već je spontano propao zato što je bio nekomercijalan i nezanimljiv i režimu i potrošačkim masama.

Analiza odnosa režima prema popularnoj muzici je dobar način da se otkrije stvarna ideologija koju taj režim promovise. Ovo se, po mom mišljenju, veoma dobro može ilustrovati na primeru Miloševićeve vladavine. Budući da nameravam da se tom temom detaljnije pozabavim na jednom drugom mestu⁶ ovde ću dati samo neke napomene povezane s Gordijevim tezama. Osnovna teza u tom planiranom radu bi trebalo da bude dokazivanje upravo preko popularne muzike - da Miloševićev režim nije bio nacionalistički, kao što ni sâm Milošević nije bio nacionalista.

Kao što je poznato, nacionalisti teže purifikaciji sopstvene tradicije i sopstvene kulture, kako bi svoj identitet što više razgraničili i branili od svojih protivnika ili bar od globalne potrošačke kulture. I kod samog Gordija se to dobro vidi po primerima koje navodi, ali on opet ne izvodi priču do kraja budući da mu se ne uklapa u teoretsku konstrukciju. Gordi navodi tri struje Miloševićevih nacionalističkih oponentata: grupu oko čuvenog *Ponos radija*, zatim *Deposovog* poslanika, pojca Pavla Aksentijevića i pevača narodne muzike Miroslava Ilića. Prva grupa je četničko-šešeljevske provenijencije i afirmisala je istinski ratničko-šovinističku verziju neofolka koja je trebalo da primitivnim tekstovima bodri srpske ratnike i širi mržnju prema Hrvatima i Muslimanima. Pevači koje su oni promovisali, a koji su uglavnom prekodrinske provenijencije i koji su najbliži tradicionalnom pevanju iz vika, nikada nisu bili promovisani na državnim medijima. Njihove kasete su se prodavale na ulici, slušali su ih na frontu, a u Beogradu ih je jedino pomenuti *Radio Ponos* promovisao. Ni do sukoba sa Šešeljem, režim nije afirmisao ovu vrstu kulture, ali ju je tolerisao kao saveznika. Kada je došlo do sukoba, Miloševićevi ljudi su žestoko udarili po njima, potpuno ih isterali iz medijskog spektra a *Ponos* je zabranjen.

Druga vrsta oponentata su stvarni srpski nacionalisti konzervativne, tradicionalističke i građanske provenijencije koji su insistirali na "čuvanju i odbrani tradicionalne srpske kulture" po obrascu francuske ili poljske države. Gordi navodi primer Pavla Aksentijevića koji je u Narodnoj skupštini ukazivao na "zagađivanje" srpske popularne muzike orijentalnim ritmovima i drugim elementima (zavijanje), koje se odvija preko turbo-folka. Treća grupa su oni pripadnici *SPS*-a koji su oličenje tradicionalne seljačke Srbije, poput čuvenih poslanika Rake i Bidže, a koji su ovde predstavljeni u liku Miroslava Ilića. Oni su dobro uočavali mnoge elemente u društvenom i političkom životu koji su im smetali i nisu se uklapali u ono što su oni videli kao nacionalpatriotsku ideologiju, ali su bili spremni da pređu preko toga sve dok su verovali da Milošević sve to mora da radi ili da toleriše zbog "viših nacionalnih interesa". Za sve tri

⁶Pogledati esej "Nacionalizam i popularna muzika".

struje karakteristično je da su na svoj način nacionalističke, da su za najvećeg protivnika smatrale upravo orijentalizovani turbo-folk koji je, prema Gordiju, afirmisao Miloševićev nacionalistički režim. Očigledno je da ovo fundamentalno ugrožava Gordijevu teoretsku konstrukciju koja je uglavnom preuzeta od njegovih lokalnih savetnika i informatora.

Na kraju svog teksta Gordi pokušava da obuhvati period 1994. godine i Slobinog prelaska na formulu "Mir nema alternativu". Njegove analize se tu završavaju, a knjiga je objavljena 1999. godine. Time je Gordi propustio da analizira neke fundamentalne obrte koji bolje rasvetljavaju smisao slobizma i ideologije koju on koristi. Ovaj propust je veliki minus za tekst, jer se takođe gubi iz vida globalni kontekst Miloševićeve vladavine. Naime, godine koje je Gordi obrađivao upravo su vreme smrti roka kao globalno vladajuće paradigme.⁷ Devedesete su doba ekspanzije informatičke tehnologije, te stoga nije čudno što je i popularna muzika doživela ogromnu transformaciju u skladu s novim tehnološkim mogućnostima. Mesto koje je ranije pokrивao rok zauzela je najpre plesna i tehno-muzika, a zatim i tzv. *world-music* sa latino-muzikom kao najupečatljivijim izdankom.⁸

Za Gordija je međutim, paradigma urbanog, aktuelnog, modernog i kosmopolitskog ostao stari rokenrol u *Rolling stons* tradiciji, što će reći da je sâm Gordi *out of fashion*. (Neki bi mogli da ga klasifikuju i kao američkog nacionalistu koji brani svoju pop-kulturu i čak zagovara njenu dominaciju širom sveta.) Ono što mu lokalni informatori nisu rekli, jeste da je još u periodu koji on obrađuje primat u zabavi urbane mladeži u Beogradu preuzela plesna muzika. Najznačanije mesto u prvoj polovini 90-ih bio je klub *Soul Food* u kome su se slušali i promovisali svi oblici ove muzike, od suola, fankija, latino-muzike, hausa do tehno-zvuka koji je počeo od 1992. da ulazi na scenu, kao naslednik mančesterske esid-kulture, da bi u drugoj polovini devedesetih doživeo ogromnu ekspanziju. Budući da Gordi ne registruje ceo ovaj prostor i promenu na sceni popularne muzike, on ne može ni da registruje činjenicu da je tokom Miloševićeve vladavine Beograd stvorio najjaču tehno-scenu u istočnoj Evropi, i da su po više puta gostovali svi najznačajniji umetnici ovih žanrova.

Ono što Gordi na ovaj način propušta, jeste promena koju je *JUL* izveo kada je preuzeo vlast od *SPS*-a. Jugoslovenska levica odnosno Mirjana Marković upravo su afirmisali jugoslovenstvo starog tipa i promovisali hrvatske i bosanske bendove – Marijin Radio *Košava* je još 1993. godine počeo s radom i s propagiranjem antinacionalističkog jugoslovenstva i jugonostalgije. U kasnijem periodu svog razvoja, ova politička i ideološka opcija bila je najsnažniji promoter densa kao nečeg "modernog" i aktuelnog naspram zaostalog, balkanskog folka.⁹ Možda i zbog toga što su i sami videli koliko je rok postao nekomercijalan, a možda i zbog toga što su gotovo sve rok grupe bile politički protivnici.

⁷O tome sam detaljnije pisao u tekstu "Pop-politika i pop-ideologija".

⁸Zanimljivo je da turbo-folk, odnosno tehno-folk upravo spaja ta dva u svetu vladajuća trenda: tehno-matrice i folk muziku. Naravno, na jedan karikirani način gde su proizvodi uglavnom veoma niskog kvaliteta.

⁹Pozicija Mirjane Marković veoma je bliska poziciji antiratnih pokreta, i trećeg sektora (tzv. druga Srbija). Ona je bila podjednako radikalni kritičar rata, populizma, govora mržnje, nacionalizma i sl. s početka devedesetih. Takođe se zalagala za afirmaciju prilično sličnih vrednosti kao i pomenute grupe (modernizacija, internacionalizam i sl.), s tim što je ona svoj uzor videla na istoku, u Kini, a ne na Zapadu.

Konačno, Gordi nije ni u mogućnosti da prati evoluciju ove muzike tokom devedestih, kao ni cele propratne industrije koja je uz nju nastala. Zanimljivo je analizirati šta se sve od ritmova i pomoćnih muzičkih elemenata/sredstava vremenom uključilo u pokret – i rok i pop i latino elementi, pa je čak nekada to bilo na ivici visokokvalitetnih produkata *world-music* (kao u slučaju pesme Vesne Zmijanac *Malo pomalo*, koju je na briljantan način odsvirao Feris Mustafav, inače velika zvezda *world-music*).

Kronjina studija je objavljena posle Miloševićevog pada, i ona se potrudila da zahvati ceo taj period. To joj je, za razliku od Gordija, omogućilo da detaljnije istraži drugu polovinu devedesetih, koju je obeležio prodor densa. Zahvaljujući tome, ova knjiga je bogatija, obuhvatnija i realnija, Kronja se suptilnije i sofisticiranije odnosi prema raznolikosti slojeva i elemenata koji su se fuzionisali u ovog mutanta. Ono što posebno valja naglasiti jeste da je autorka neko ko dolazi iz sveta filma, pa su stoga najbolji delovi njene studije oni koji su okrenuti analizi stila, imidža i tematike video-spotova.¹⁰

Već u samom Uvodu, Kronja određuje turbo-folk i dens kao izraz "specifičnog susreta" neverovatnog broja različitih faktora. Ona kaže: "Pojava turbo-folka i dens muzike je izraz specifičnog susreta naše posleratne novokomponovane kulture, zatim naših urbanih potkultura (Veoma bitno!- prim. M.Đ.): pank, hipi, šminka, rok, novi talas, reyv (rave) u 90-im, i prodornog uticaja masovne i potrošačke kulture zapadnog tipa, koji dolazi preko američkih filmova, TV serija, prikazivanja revija zapadnih modnih kreatora, masovnog uvoza i reklamiranja strane robe, itd." (str. 7). Ovo je veoma dobar pokušaj jer se najpre ceo fenomen određuje kao galimatijas, sfecifični hibridni proizvod nastao u jednom haotičnom prožimanju ideja, uticaja i stilova (često su to najparadoksalnije mešavine koje izazivaju smeh), a zatim se pokušava analiza pojedinih elemenata i izvora koji se mogu otkriti u izvornoj ili izmenjenoj formi. Kronja paralelno prati ovo mešanje u samom muzičkom proizvodu i mešanje u imidžu, stilu prateće promocije (garderoba, scenografija, simboli).

Poseban kvalitet Kronjinog pristupa u odnosu na Gordijev, čini upravo stavljanje fenomena turbo-folka u kontekst globalne svetske potrošačke kulture. Dok Erik Gordi sve vreme insistira na autohtonosti turbo-folka kao antizapadnog pokreta povezanog s nacionalističkom, antiglobalističkom orijentacijom, Kronja daje daleko realnije shvatanje prema kome je estetika turbo-folka lokalni izdanak globalne potrošačke kulture i nekih univerzalnijih svetskih tendencija. S te strane, naročito su zanimljiva poglavlja "Komerrijalizacija kulture i estetizacija svakodnevnog života", i "Estetika turbo-folka u kontekstu svetske masovne kulture". U ovom drugom poglavlju autorka analizira čuveni Altmanov film *Nešvil*, praveći očigledne paralele između turbo-folk pokreta u Srbiji i ikonografije novokomponovanog američkog kantrija. Ova analiza je prilično ubedljiva i verodostojno pokazuje da logika turbo-folka ima svoje "counterparts" odnosno pandane upravo u "najprogresivnijoj" zemlji današnjice. Još je zanimljiviji pokušaj da se turbo-folk stavi u kontekst prodora islamskih, orijentalnih i drugih egzotičnih mediteranskih ritmova

¹⁰Osnovu ove studije čini Kronjin magistarski rad "Muzički video-spot u Srbiji 90-ih: estetika filmskog jezika kao nosilac značenja stila neofolk kulture".

koji su prodrli u Evropu 90-ih. Nažalost, i sama Kronja je ograničena svojom polaznom premisom, koju deli s Gordijem i koju sam već kritikovao, o tome da "turbo-folk muzika... u načelu ima čisto nacionalistički karakter" (Kronja, str. 48). Ova premissa je ograničava i ne dozvoljava joj da krene dalje u produbljeniju analizu turbo-folka kao tržišnog i univerzalnijeg, ili bar regionalnog pokreta.

Autorka ističe kao paradoks to što turbo-folk, kao nacionalistička muzika, koristi model zapadne potrošačke kulture. Kao što sam već pominjao, turbo-folk sa svim svojim melizmima, orijentalizmima, i pozajmljivanjem iz svih mogućih ritmova i kultura nije nacionalistička već vrlo otvorena, čak multikulturalna i interkulturalna muzika. Zanimljivo je da je upravo proboj turbo-folka obeležilo integrisanje muslimanskog, novopazarskog zvuka, dok su raniji i kasniji proevropski, deklarativno internacionalno i multikulturalno orijentisani komunisti sve to progonili kao kič, šund i primitivizam. Paradoksalno je da upravo na ovom polju – odnosu prema orijentalnim elementima u muzici i imidžu izvođača turbo-folka – nacionalisti i internacionalisti dele isto shvatanje: nacionalisti žele da brane čistotu srpske muzike od orijentalnih elemenata, a navodni proevropski kosmopoliti, da sve to suzbiju kao deo orijentalnog, despotskog nasleđa primitivizma koje nas sprečava da krenemo ka "svetu", Evropi, Zapadu...

Jedna od najproblematičnijih teza u Kronjinom tekstu jeste teza o odnosu turbo-folka i densa. Ova ideja se provlači kroz ceo tekst ali je najeksplicitnije izneta na strani 72. kada ona kaže da je "dens proizišao iz turbo-folka". I sama autorka odmah dodaje da, po logici stvari to izgleda čudno, ali ipak bezrezervno potkrepljuje svoju tezu nalazeći potvrdu u prelasku pojedinih pevača iz jednog u drugi žanr. Ovaj podatak prosto treba dovesti u vezu s promenom vladajuće ideologije. Umesto SPS-a koji je pustio da tržišna logika sama kreira ukus i potrebe, na vlast je došao JUL koji je kao i alternativni kosmopoliti hteli da očiste Srbiju od primitivizma, islamizma i sl., kako bi je okrenuo ka tehnološkom progresivizmu i modernizaciji – po kineskom modelu. Stoga je JUL propagirao dens kao izraz ovog tehnološkog doba, a pevači su se prosto prilagođavali onome što je novi gazda zahtevao. Uz to, Kronja propušta da dens stavi u globalni kontekst kao što je to uradila s turbo-folkom.¹¹ Polovina 90-ih je u Evropi obeležena prodorom elektronskog zvuka u raznim oblicima. Postojala je zahtevnija, urbanija varijanta haus, reyv i sl. zvuka (koju su kod nas propagirali Radio B92 i neke muzičke grupe) i profanija, više populistička, manje zahtevna varijanta koja je vladala top-listama (izvođači poput 2 unlimited, Dr Albana, raznih bojs-bendova ...) koju je prihvatio JUL i propagirao preko Košave, Pinka i sl. Kronja registruje ovu povezanost JUL-a s densom ali je ne objašnjava, odnosno tvrdi da se JUL samo prilagođavao već postojećem trendu. Poenta je da je JUL upravo planski stvarao taj trend.

Kronjina tvrdnja, da dens i turbo-folk dele isti sistem vrednosti, zahteva malo drugačije objašnjenje. Na strani 62, autorka veoma dobro uočava promenu motiva u "narodnoj muzici" koja se desila s transformacijom neofolka u tehno-folk. Kronja je pribegla i statističkoj analizi određenog uzorka spotova iz devedestih, uočila potpunu promenu motiva, okupacija i pre svega ambijenta koji se koristi u spotovima. Dok je neofolk

¹¹Preciznije, ona samo kaže da dens svoje motive pozajmljuje iz Amerike, Nemačke i Engleske.

bio okrenut seoskim i tradicionalističkim motivima, "turbo-folk" je u potpunosti gradski fenomen čiji se spotovi po pravilu snimaju u gradskom ili prigradskom enterijeru, teme su gradske, scenografija je veoma savremena. Kronja kaže da su "spotovi turbo-folka i densa dali... legitimnu potvrdu Nove srpske muzike kao urbanog fenomena". Da bi ovo objasnila, istražila je nastanak turbo-folk industrije i dens video-spotova u Srbiji 90-ih. Pri tom je analizirala, pre svega, proces profesionalizacije izrade spotova, i način na koji su autori poput Zlog i Dejana Milićevića uvodili ultraurbane elemente u narodnjački imidž (Zli rok-ikonografiju, a Milićević brodejsko-holivudski glamur). Budući da su ovi isti autori pokrivali i dens i turbo-folk produkciju, lako je objasniti zašto su isti motivi i sistem vrednosti koji nameću.

Zanimljiv motiv koji zaslužuje detaljniju razradu jeste tvrdnja koju Kronja iznosi na str. 40, da su ove potkulture veran odraz društvenog i normativnog haosa. Ovo bih opet povezo sa svojom osnovnom tezom da ovde nije reč toliko o planskom nametanju nekih matrica koliko o tržišnom preslikavanju kolektivnog nesvesnog u trenucima opšteg haosa i razgradnje svih dotad važećih sistema vrednosti i moralnih normi. Naime, ako je nasilje bilo svuda oko nas, ako se na 100 kilometara od Beograda vodio užasno krvav i brutalan rat ništa se drugo nije moglo očekivati nego da nasilje zacaruje i na televizijskim ekranima i posebno u dinamičnim video-spotovima.¹²

Muzički i video-autori su samo preneli ono što je bilo svuda oko njih te je utoliko turbo-folk mnogo više deskripcija, pa tek onda reprodukcija izvesnog sistema vrednosti. Kada govorimo o nasilju, ne sme se zaboraviti ni globalni kontekst, odnosno porast količine i stepena nasilja koje srećemo u zapadnim produktima masovne potrošačke kulture. Kronja i ovde pravi zanimljivu paralelu između srpskog ratničkog šika i spotova crnih rep-izvođača. Šteta je što je ovaj motiv ostavljen samo u naznakama jer svakako zaslužuje ozbiljniju i detaljniju razradu. Mnoga predgrađa Beograda su, tokom devedesetih, počela sve više da liče na crnačka geta u kojima više nema državnog reda već vladaju alternativne institucije lokalnih kriminalaca i narko-bosova. Droga je negde od 1993, kao i oružje, bila u neverovatnoj ekspanziji po tim krajevima, a kriminal je postao jedini oblik dokazivanja, zarade, pa i izgleda za neki društveni prosperitet. To je upravo slika koju su klinci mogli da vide u spotovima i filmovima crnačkih rep-autora poput *Tu-pak-a* i stoga su se vrlo lako identifikovali s njima. Zato nije ni čudo što su i domaći spot-autori pribegli istim rešenjima (droga, nasilje oružje, prostitucija), jer je publika upravo to i očekivala. Sve drugo bi bilo odbačeno kao foliranje ili kao dosada.

Primedba koja bi podjednako mogla da se dâ i Kronji i Gordiju, jeste fiksiranost za Beograd. Srbija se, nažalost, kod oba autora svodi samo na Beograd, a analiza medija na *Pink* i *Palmu*. Nema referiranja ni na jednu lokalnu stanicu niti na programe ogromne mreže brojnih lokalnih stanica koje su se devedesetih masovno osnivale. Ovaj kontekst je bitan upravo zbog pominjane priče o mejnstrimu. Te stanice su morale da organizuju program s malim finansijskim sredstvima. Po pravilu, on je bio baziran na piratskim kopijama filmova, nelegalnom preuzimanju

¹²Upravo bi obrnuto bilo ideološka presija, kada se u uslovima haosa plasira nerealna slika smirenosti, sredeosti, organizovanosti... Na tome je bar delimično *JUL* gradio svoju viziju.

sportskih događaja sa satelitskih kanala, zatim na sapunicama (najpre repriza američkih a zatim i poplava latino-sapunica), i konačno na muzičkom mejnstrimu. Pri tom, ne treba izgubiti iz vida da je i pre 1990. neofolk daleko manje proganjan na lokalnom nivou, u provinciji, nego u Beogradu, te je stoga najpre propagiran preko mreže lokalnih radio-stanica (čuvena je institucija emisije *Želje, čestitke i pozdravi*, kao i pojedine stanice kao što je bio *Radio Šabac*). Stoga je lako razumljivo da kada je na državnom nivou prestalo proganjanje kiča i šunda, lokalne stanice su imale punu slobodu da puštaju ono što "narod ište", a to je, razumljivo, bio turbo-folk. Konačno je moglo da se krene s *Pinkovom* devizom *A što ne bi moglo?*

Bavljenje lokalnim stanicama nužno je i zbog razumevanja teme koju Kronja,¹³ za razliku od Gordija, sasvim primereno pominje i naznačava. Reč je o subverzivnom potencijalu neofolka iz osamdesetih, o njegovom ambivalentnom statusu u društvu gde je na ideološkom planu žestoko proganjan, ali na ekonomskom i socijalnom bio tolerisan (i zbog visokih prihoda i zato što su pametniji među vladarima shvatali da se narodu ne sme previše ukidati masovna zabava koju traži). Kronja veoma dobro uočava da je neofolk bio ozbiljna implicitna kritika socijalističkog društva koja je dobro ukazivala na neuspeh nasilnih modela urbanizacije, na otuđenost ljudi koji su iz svog prirodnog seoskog ambijenta dovedeni u urbane džungle u kojima su se osećali izgubljeno, strano, nesigurno i jadno.¹⁴ Upravo ti ljudi su svoju čežnju za selom i prošlim životom pokušavali da pronađu i otpevaju u neofolk hitovima. Zanimljivo je da su i njihovi idoli, najveće zvezde te muzike, po pravilu, bili sa sela i predstavljali nekog koga su svi osećali kao svog, ko je uspeo.¹⁵ (Razlika između neofolka i turbo-folka vidi se i po tome što je ovaj drugi naročito u svom drugom talasu iznedrio heroje koji su iz gradskih predgrađa, kao što su Aca Lukas, Džej, Karleuša ili Jovana).

Da bismo ilustrovali položaj estradnih umetnika u SFRJ navešćemo uvodne reči Petra Lukovića iz najobuhvatnijeg i najzanimljivijeg rada koji se bavi problemima estrade do 1990, iz njegove knjige *Bolja prošlost*. Luković kaže: "Lov na estradne veštice, već decenijama, jedan je od popularnijih hobija ovdašnje javnosti, željne trofeja koji postaju važan poen u svakoj lovačkoj biografiji. Iskustvo nas uči da pravog povoda ne mora da bude: jednom je to 'lako bogaćenje', drugi put 'utaja poreza', ponekad 'srozavanje umetničkog nivoa' i 'širenje kiča', a najčešće dobrodošao skandal koji dokazuje da su estradni radnici zabavnjaci, narodnjaci, rokeri i svi usputni pratioci nužno zlo koje valja što pre iskoreniti.

¹³Kronja, str. 25

¹⁴Kad god prođem Novim Beogradom, ekstremnim simbolom socijalističkog ludila zvanog masovna urbanizacija, pažnju mi privuče mnoštvo prostih, improvizovanih klupica koje stoje ispred monstruoznih zgrada i na kojima obično sedi po jedna ili više baka sa maramama na glavi. Ova megatužna slika govori o tome da se ti ljudi ni nakon nekoliko decenija života u novim uslovima nisu privikli na nove običaje i da pokušavaju i dalje da očuvaju ono što smatraju za makar simulaciju normalnog života, a to je sedenje ispred kuće na selu, kada se sreću komšije, pitaju za zdravlje, kada postoji komunikacija, sigurnost poznatosti...

¹⁵Ovo je izvanredno opisano u pesmi grupe *Zabranjeno pušenje* "Ibro dirka". Pesma govori o "našem malom Ibri harmonikašu", iz naše mahale koji tako dobro svira za raj, ali koga zli menadžeri odvuču na estradu i utope njegov retki talenat u estradnu industriju. Međutim, poeta je da se on u tom velikom svetu ne oseća dobro i pored svih velikih uspeha. Razrešenje dolazi na kraju pesme kada se, nošen nostalgijom, Ibro vraća u našu mahalalu da svira za svoju raj, jer "mahalu i sevdah Ibro nije mogao da zaboravi".

Još od prvih dana pobjede socijalizma u nas, pod posebnom paskom nadležnih, potisnuti su na društvenu marginu: većito su bili sumnjivi elementi, potencijalni neprijatelji progresa i čovečanstva, uvek savršene žrtve koje su čitale da bi preživele. Scenario se ni kasnije nije menjao: slikani su kao jevtini zabavljači, generalno tupavi, neobrazovani, gramzivi, zločesti i bezosećajni, spremni da se prodaju za tezu, svakom slušaocu i svakoj državi..."

Iako su bili tretirani na ovakav ponižavajući i nipodaštavajući način, oni su ipak preživljavali jer je narod uprkos ideološkim pritiscima kupovao njihove ploče, išao na njihove koncerte, pratio revijalnu štampu koja se bavila njihovim životima...Naročito za neofolk je važno ponovo istaći zapažanja Svete Lukića, koja Kronja navodi, o tome da je ta muzika potpuno prepuštena sebi, prokažena i socijalno marginalizovana od vladajućeg kulturnog establišmenta umesto da je prihvaćena kao realno postojeći fenomen i pravilno kanalisana i usmeravana, da je ukus potrošača pažljivo i postepeno negovan i time podizan ukupni kvalitet modernizovane narodne muzike. Interesantno je da je Goran Bregović pokazao da je to i te kako moguće: iskoristio je narodnu muziku s juga Srbije, modernizovao je, uklopio u savremene matrice i postigao veliki uspeh u Evropi. Neverovatno je da niko nije pokušao ništa slično i da tako uspešan projekat kao što je muzika iz filma *Andergraund* nema čak nijednog imitatora a nekmoli kreativnog sledbenika!

Ovo sam želeo posebno da naglasim zato što nova, postmiloševićavska vlast u kulturi potpuno podseća na komuniste koji su vladali pre njega čak su i mnogi ljudi isti samo što sada nisu u SK nego su u nekim od dosovskih partija. Evidentno je da ti ljudi nisu ama baš ništa naučili i da pokušavaju da vrate točak deset godina unazad: opet ćemo imati vladajući kulturni elitizam koji narod ne prihvata i, s druge strane, proskribovane ali od naroda prihvaćene turbo-folk heroje. Elita će živeti u svom zastakljenom, imaginarnom i samodovoljnom svetu, a običan narod u svom svetu kulture u kome vladaju zakoni tržišta koji sve više unakazuju profil njihove muzike. No, ovo je nažalost samo odraz opšteg političkog obrasca u odnosu elite i običnog sveta od 5. oktobra naovamo. Ono što mene plaši, jeste da će rezultat takvog odnosa vlasti prema narodu biti povratak nekog Šešelja ili Miloševića i da ćemo tako ući u jedan tragični krug ekstreme koji se smenjuju na vlasti. A takve države su za žaljenje.

Nenad Dimitrijević Idoli '90-ih

Welcome my son, welcome to the maschine.
What did you dream? It's allright we told you what to dream.
You dreamed of a big star, he played a mean guitar,
He always ate in the Steak Bar.
He loved to drive in his Jaguar.
So welcome to the mashine.

Welcome to the Machine
Roger Waters, *Wish you were here*, 1975.

Osnovni cilj ovoga istraživanja jeste da pokaže ko su trenutno najpopularniji Jugosloveni. Terensko istraživanje odvijalo se na prostori-ma Beograda. Kriterijumi koji su korišćeni za odabir ispitanika, bili su: nivo obrazovanja, polne razlike i mesto rođenja (odnosno mesto stanovanja). Ispitanici su prema nivou obrazovanja podeljeni u tri grupe:

1. Niže obrazovanje (do osam godina školovanja)
2. Srednje obrazovanje (između osam i dvanaest godina školovanja)
3. Više obrazovanje (preko dvanaest godina školovanja)

Ukupno je ispitano šezdeset ispitanika podeljenih u dve grupe: onih koji žive u Beogradu od rođenja i onih koji u njemu žive više od deset godina. Od šezdeset ispitanika polovina, znači trideset, rođena je u Beogradu, dok druga polovina u njemu živi više od deset godina. Naglasio bih da sam imao više ispitanika ženskog pola (35) nego muškog (25).

Do podataka za ovaj rad došao sam na osnovu upitnika koji je bio jedinstven za sve ispitanike. Ispitivanje sam vršio na populaciji rođenoj 1965. godine i kasnije. Od šezdeset ispitanika, pedeset petoro izjasnilo se da su srpske nacionalnosti (97%), dvoje jugoslovenske (1%), a troje se nije izjasnilo (2%). Što se tiče veroispovesti, dvadeset pet ispitanika se izjasnilo da je pravoslavne veroispovesti (42%), petoro rimokatoličke (8%) a trideset (50%) sebe smatra ateistima. Porodični status ispitanika u deset slučajeva su samci (17%), u pet, dva člana (8%), u sedam, tri člana (12%), u trideset, četiri člana (50%), u pet, pet članova (8%) i u tri, šest članova (5%). Mesečna primanja ispitanika kreću se u rasponu od 150 do 1500 DEM.

Tabela 1
Nivo obrazovanja ispitanika

Pol	Obrazovanje		
	Niže	Srednje	Više
Muški	5	10	10
Ženski	2	13	20
Ukupno	7	23	30

Od ukupnog broja ispitanika (šezdeset), pet muškaraca ima niže obrazovanje (8%), a samo dve žene (3%). Sa srednjim obrazovanjem je deset muškaraca (17%) i trinaest žena (22%), dok visoko obrazovanje ima deset muškaraca (17%) i dvadeset žena (33%). Procentualno, žene su obrazovanije od muškaraca.

Prema sprovedenoj anketi, napravljena je skala medijskih zvezda u Srbiji, s tim da bi ona mogla da važi i za devedesete godine XX veka, ali bi možda njen raspored bio malo drugačiji:

1. Vojislav Koštunica
2. Svetlana Ceca Ražnatović
3. Slobodan Milošević
4. Savo Milošević
5. Džej Ramadanovski
6. Milovan Ilić Minimaks
7. Vlade Divac
8. Zoran Đinđić
9. Kleo Patra
10. Aca Lukas

Vidimo da se među deset najpopularnijih ljudi u Srbiji nalaze tri političara, tri estradna umetnika, dvojica sportista, jedan voditelj i jedna proročica.

Mediji su najčešće kod ispitanika određeni kao prenosioci poruka ili kao sredstvo da se dođe do informacija. Mediji koje ispitanici koriste jesu: televizija, radio, novine, Internet. Od TV stanica najčešće su navedeni STB, a od radija, B92. Ispitanici su najčešće definisali medijsku zvezdu kao opštepoznatu ličnost koja se generalno prepoznaje kao pojedinac u okviru šire društvene zajednice. Onu osobu koju većina ljudi prepoznaje na ulici, osobu kojoj se divimo ili s kojom težimo da se identifikujemo. Znači, medijske zvezde su "nosioci određenog identiteta koji je tako napravljen da se brzo, lako prihvata i pamti". Odluke medijskih zvezda su, prema ispitanicima: jednoznačan, jasan, prepoznatljiv identitet, komunikativnost u najširem značenju, najčešće izražen talenat (ali nije obavezno), harizma, prodornost, stav. Svi ispitanici se slažu u jednom da su medijske zvezde u Srbiji to postale zahvaljujući vlastima, ali i narodu kome je nekako bilo milo da se s njima identifikuje, "da ih u mislima usini, pobratimi, oženi, ili šta god...". Čini mi se da bi sledeći citat, preuzet od jednog ispitanika, najbolje okarakterisao na koji način neko može da postane medijska zvezda u Srbiji. "Snimi ploču za ZAM ili Grand produkciju, potpiše Kumanovski sporazum, dâ 'Zvezdi' tri gola u derbiju i potpiše ugovor s Mančesterom...". Pojava tih medijskih zvezda deluje dvojako na ispitanike. S jedne strane, prisutni su oni koji na pojavu njihove omiljene zvezde reaguju na sledeći način: "Uzbudim se, tresu mi se noge, srce ubrzano kuca, znoje mi se dlanovi." Druga grupa ispitanika je ili sasvim ravnodušna i trudi se da ih ne primeti, ili, "pojave zvezda izazivaju alergijske reakcije i proliv, dok pojava nekih drugih ljudi budi u meni apsolutnu želju za povraćanjem, mali broj medijskih zvezda na mene utiče pozitivno". Neki ispitanici izrazili su lično mišljenje o pojedinim zvezdama: "kada vidim Kleo Patru imam fiziološku potrebu, Sloba me rastuži, Džeja se stidim umesto njega, patrijarha Pavla i Arkana se bojim, a od Cece postajem agresivna i prosta (psujem ko...)"

Tabela 2*

Pol	Da li želite da budete medijska zvezda	Obrazovanje		
		Niže	Srednje	Više
Muški	Da	1	2	1
	Ne	1	5	5
Ženski	Da	2	2	2
	Ne	-	3	6

*Rezultati ispitanika rođenih u Beogradu

Primećuje se da ispitanici, rođeni u Beogradu, ne mare mnogo o tome da postanu zvezde ili ne. Među muškim ispitanicima, od njih petnaestorice, četvorica želi da postane zvezda (27%). Najviše je onih sa srednjim obrazovanjem koji bi da budu zvezde (13%). Onih koji ne žele da budu zvezde ima jedanestoro (73%). Među ženama, takođe, prevlađuje broj onih koje ne žele da budu zvezde. Od ukupno petnaest, šest bi da to po postanu (40%), a devet ne (60%). Među sva tri nivoa obrazovanja, podjednak je broj onih koji žele da postanu zvezde.

Tabela 3

Pol	Da li želite da budete medijska zvezda	Obrazovanje		
		Niže	Srednje	Više
Muški	Da	2	2	1
	Ne	1	1	3
Ženski	Da	-	5	3
	Ne	-	3	9

Ovo su rezultati ispitanika koji nisu rođeni u Beogradu, ali u njemu žive u poslednjih deset godina. Od ukupno trideset ispitanika, deset je muškog (33%), a dvadeset ženskog pola (67%). Vidi se da je kod muških ispitanika jednak broj onih koji žele da postanu zvezde i onih koji to ne bi. Najviše onih koji bi da postanu zvezde jeste među ispitanicima s nižim i srednjim obrazovanjem – četvorica (40%). Najviše onih koji to ne bi, jeste među onima sa visokim obrazovanjem trojica (30%). Kod ispitanika ženskog pola, više je onih koje ne žele da postanu zvezde njih dvanaest (60%), a onih koje bi da postanu osam (40%). Među osobama sa srednjim obrazovanjem najviše je onih koji bi da postanu njih pet (25%), a onih koji ne žele, najviše je među visokoobrazovanim – devet (45%).

Tabela 4

Pol	Da li želite da budete medijska zvezda	Rođeni u Beogradu	Došli u Beograd	Ukupno
Muški	Da	4	5	9
	Ne	11	5	16
Ženski	Da	6	8	14
	Ne	9	12	21

Tabela 4. pokazuje odnos među polovima i njihovu želju da postanu zvezda. Od dvadeset pet ispitanika muškog pola, devet (36%) želi da postane zvezda, a šesnaest ne želi (64%). Oni koji žele da postanu zvezda nisu rođeni u Beogradu, već su se u njega doselili. Među ženama, od ukupno trideset pet ispitanika, četrnaest želi da postane zvezda (40%), pre svega one koje su se doselile u Beograd (23%). Dvadeset jedan ispitanik ne želi da postane zvezda (60%), ali tu takođe dominiraju oni koji su došli u Beograd (34%). Oni koji žele da postanu zvezda to najčešće objašnjavaju time da bi im to rešilo problem egzistencije. Oni koji se protive tome, objašnjavaju da bi im to oduzelo mnogo vremena i da je u Srbiji trenutno sramota biti zvezda.

Danijel Kostić

Zvezde – simulirani simptomi reprezentacije

U ovom delu rada biće korišćene Bodrijarove teze o simulaciji i simulakrumima u interpretaciji fenomena medijskih zvezda. U prvom delu biće predstavljene te teze, a potom primenjene kao metodološko oruđe na fenomen medijske zvezde. Neće biti drugih određenja medijskih zvezda, osim da su posebna vrsta simulakruma.

Šta je simulacija

"Simulakrum nije nikad ono što prikriva istinu, nego istina prikriva da je nema. Simulakrum je istinit."¹ Simulakrum je zamena stvarnog njegovim znacima. Simulacija nije pretvaranje ili prikrivanje, jer u njima je razlika još jasna. Simulacija samu sebe prikazuje kao stvarnu. Prizvodnja simuliranih simptoma zatvara prostor za razlikovanje istinitog od lažnog, jer to je jedini način da se prikaže kao stvarna. Simulacija je implozija smisla, u kojoj se predstavljeni sadržaj pokazuje kao imanentna površ označavanja, dakle, kao samoreferencijalni sistem zatvoren u sebe. Gde svaka transcendencija i smisao implodira u jedini smisao koji se može pridati reprezentaciji – u njenu pojavnost. Simulacija nije isto što i pretvaranje ili iluzija, jer kod njih je očuvana razlika između stvarnog i reprezentovanog. U stvari, ta razlika je suštinska za pretvaranje. Ona se u simulaciji gubi, i simulacija sebe ispostavlja kao stvarnu, iako je reprezentacija. Uzmimo primer simulanta nekog mentalnog poremećaja, ako je on sposoban da proizvede simptome poremećaja nikada nećemo moći da utvrdimo da li su simptomi pravi ili simulirani. Ili još bolje, pokušajmo da simuliramo pljačku banke. Simulacija će automatski skliznuti u stvarnost, jer ako (simulirano) upadnemo u banku s oružjem, uzmemo taoca, uzmemo novac i izgubimo se, kako ćemo se odbraniti pred sudom, ako nas uhvate, jer proizveli smo iste simptome kao i u pravoj pljački². Otuda, simulirati neku akciju, znači poništiti razliku između te i stvarne akcije.

Šta je simulakrum

U simulakrumu ne postoji referencijalni svet simulacije. Simulakrum tu referiše sam na sebe, bez obzira od kojeg stvarnog sistema da je nastao. Simulakrum je, tako, sistem znakova koji nastavlja da postoji kao

¹Žan Bodrijar: *Simulacija i simulakrumi*, Novi Sad 1991, str. 5

²*Isto*, str. 24

Istinit i stvaran. Sistem čija jedina istinitost izvire iz njega samog. Predstava ili, s druge strane, reprezentacija polazi od principa ekvivalentnosti znaka i stvarnog, gde znak predstavlja ono što je stvarno. U simulakrumu, stvarno je ono što je označeno, sam sistem znakova upućuje na sebe kao stvarnost. Dok reprezentacija pokušava da tumači simulaciju kao lažnu predstavu, simulakrum se pokazuje kao predstava u celini, u kojoj se ukida razlika između reprezentacije i stvarnog, tako da predstava postaje samoreferencijalna, dakle, po sebi istinita. U takvoj situaciji, gde svaki fenomen može biti simuliran i postati simulakrum, jedna od najvažnijih posledica jeste ukidanje kategorije stvarnosti, ili njeno obesmišljavanje. Tada više nije moguće stvarati iluzije, pretvarati se i slično, jer svaka simulirana iluzija po svojoj strukturi pokazuje se kao istinita, stvarna.

Opscenost i transparentnost kulture kao najvažnija posledica simulacije³

Zatvorenost kulture u imanentni sistem kodiranja čini da ona bude prozirna, da svaki smisao koji se može pridati nekoj reprezentaciji izvire iz same reprezentacije. Simulira se diskurs o nečemu, a u stvari diskurs je o sebi samom kao diskursu. Diskursu koji nema šta kaže, osim – ja sam tu, postojim. Ispražnjen od smisla u samoreferenciji. U toj transparentnosti svaki predstavljeni sadržaj postaje opscen, kao u porno filmovima krupni plan genitalija, zumiranje penetracije.⁴ U opscenosti se nema šta videti, genitalije su genitalije, ne ostavlja se prostor za neki referencijalni svet imaginacije. Sve što se može želeti, već je tu. Tako je i s putovanjima, informacijama, zabavom, hranom, itd. Sve je opsceno jer je trenutno dostupno, nije potreban nikakav napor za postizanje i zadovoljavanje želje. Sve je već ponuđeno i otvoreno nadohvat ruke, samo je treba pružiti i uzeti predmet želje. Svaka transcendencija je izmeštena u samoreferencijalnu površ predstavljanja, dakle, u imanentnost.

Posledice simulacije po kulturu

Kultura postoji kao sistem činova reprezentacije. Nju čine empirijske knjige, gestovi, muzika, filmovi, mediji kao materijalni znaci reprezentacije.⁵ Ako materijalne činove reprezentacije uzmemo kao materijalne nosioce kulture, onda to znači da materijalni znak reprezentacije može da proizvede neku reprezentaciju. Reprezentacije se mogu uzeti kao simptomi nekog dešavanja, u našem slučaju kao simptomi mehanizama kodiranja materijalnih znakova reprezentacije. Ako obratimo pažnju na ono što je rečeno o simulaciji možemo zaključiti da, ako postoje neki simptomi, onda se oni mogu simulirati bez obzira na izvorni mehanizam koji ih proizvodi. To znači da kultura u najopštijem smislu, kao sistem

³O transparentnosti i opscenosti se može obavestiti u Bodrijarovoј knjizi *Drugo od istoga*, Beograd, 1994.

⁴*Isto*, str. 20-21

⁵Barend van Heusden: *The Mold of Culture*, <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/van1.html>

reprezentacija, može biti simulirana, jer može da proizvodi simptome nezavisno od uzroka. U nama najvažnijem slučaju, to znači da je široko otvoren prostor za stvaranje zvezda kao simuliranih simptoma reprezentacije.

Značaj simulakruma u stvaranju zvezda

U našoj priči, stvaranje zvezda u medijima u stvari je jedan diskurs – upravljani govor o nečemu. Tako da njihovo pojavljivanje, na neki način, govori o njima samim. Mediji u simuliranju stvarnosti zvezda pretenduju da sačuvaju razliku između nesimulirane stvarnosti običnog sveta i zvezda koje su takođe stvarne, *ali kao zvezde*. To je najbitnija tačka, zvezde se predstavljaju kao stvarnost – mi smo zvezde zato što smo stvarni kao zvezde, i razlikujemo se od vas zato što ste vi u drugačijoj stvarnosti – stvarnosti svakodnevice. Na neki način za zvezde je konstitutivno da priznaju sebe kao simulakrume, koji su stvarni po sebi, ali čija je stvarnost inherentna stvarnosti svakodnevice. Ako bi sebe kao simulakrume predstavili kao jedinu stvarnost, onda bi izgubili auru i harizmu zvezde. Jer, ono što ih čini zvezdama jeste razlika između njihove stvarnosti kao zvezda i stvarnosti svakodnevice kojoj pripadaju.

To je čudna situacija jer imamo reprezentaciju stvarnosti koja pretenduje na ontološku utemeljenost po sebi, ali se predstavlja kao da pripada jednoj već utemeljenoj stvarnosti, a kroz to razlikovanje sebe utemeljuje. Primer takve situacije jeste način na koji se neka pop zvezda pojavljuje u svojim spotovima ili na koncertima. Tu je simuliran glamur, neverovatni događaji - letenje, ljubavni uspesi, itd. S druge strane, ista zvezda se pojavljuje u raznim emisijama u kojima priča o svom privatnom životu – deci, pijenju kafe, ishrani, itd. U prvom slučaju stvara simulakrum zvezde, a u drugom – simulira stvarnost svakodnevice. Simulirana svakodnevica je u funkciji simulakruma zvezde, to je fasciniranje – zvezda je daleko, nedostižna, savršena, a s druge strane tako obična kao svi mi. Šta je zvezda u stvari? Da li je ona određiva samo kao aporija – simulirana stvarnost zvezde koja je stvarna i na svakodnevni način, ili nema aporije, i dva simulakruma koegzistiraju – jedan simulira drugi? Mislim da je odgovor ovo poslednje.

Zvezda je simulakrum koji može biti proizveden jedino na pozadini simulirane stvarnosti svakodnevice. U svakodnevici se postavljaju norme običnog, prosečnog – simulira se homogenost ponašanja u zajednici. Celokupna simulacija homogenosti svakodnevice proizvodi simulakrum svakodnevice. U simulaciji zvezde mediji koriste simulakrum svakodnevice kao koordinatni sistem. Dakle, mediji proizvode simulakrum zvezde, a zajednica proizvodi simulakrum svakodnevice. Oba simulakruma obuhvaćena su jednim širim – kulturom.

Bibliografija

1. Bodrijar Žan, *Simulacija i simulakrumi*, Novi Sad, 1991.
2. Bodrijar Žan, *Drugo od istoga*, Beograd, 1994
3. Fiske Džon, *Semiotika MTV*, New Moment.
4. Barend van Heusden: *The Mold of Culture*,
<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/van1.html>;
5. Gary Genosko: *Communication and Cultural Studies*,
<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/geo1.html>
6. Gary Genosko: *McLuhan, Baudrillard and Cultural Theory*,
<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/gen1.html>
7. www.transparency.com;

Ana Anđelić
**Socijalnopsihooške osnove
idolatrije**

Društvena i kulturna klima

Posle rata na prostorima prethodne Jugoslavije, koji je u kulturnom i medijskom smislu obeležila ratna neofolk kultura kao samoiznikli produžetak novokomponovanog, populističkog kulturnog modela, promenjena politička i društvena situacija nametnula je druge vrednosti i druge sadržaje. Nova društvena i kulturna klima, kao posledica promene aktuelne politike, ekonomske i društvene krize i njenih posledica, pre svega, u vidu promena dominantnog vrednosnog sistema, na različite načine su se odrazile i bile prihvaćene u različitim kulturnim modelima¹ kojima su donele svoje specifične sadržaje, vrednosti i zvezde kao otelotvorenje tih vrednosti. Aktuelna društvena situacija – ekonomska i politička kriza, opšta kriminalizacija društva i devijacija vrednosnog sistema – prodrla je u većem ili manjem stepenu u svaki od različitih kulturnih modela, ali svoju najmanifestniju formu dobila je u novokomponovanom, populističkom kulturnom modelu.²

Novokomponovani kulturni model, sa svojim specifičnim vrednostima reprezenta masovne kulture (aktuelnost, spektakl, površnost, kič) odlično je prihvatio aktuelnu političku situaciju koristeći je za sopstvene svrhe – za razliku od ostalih vjordova umetnosti koji imaju svoj umetnički stav i na sebi svojstven način komentarišu društvena zbivanja, novokomponovani model to čini prihvatajući u potpunosti aktuelne društvene vrednosti i aktuelnu političku situaciju – a ta veza je još vidljivija u kriznim situacijama – u potpunosti ogledalo političke situacije i društvenih vrednosti nastalih kao posledica te politike, ovaj model radi na njenom što širem prihvatanju. Politička pozadina produkcije i promocije novokomponovane »industrije zabave« je očigledna, pre svega u kulturnoj politici koja u prvi plan ističe vrednosti koje ovaj kulturni model predstavlja. Sastavni deo populističkog modela svakako predstavljaju i brojne novostvorene folk zvezde, kao živi materijalni produkti i otelotvorenja vrednosti koje on predstavlja. Pošto su u skladu s aktuelnim društvenim zahtevima i potrebama publike nekada popularne zvezde potpuno zaboravljene, na njihovo mesto došle su nove koje bolje raprezentuju trenutne potrebe. Favorizovanje i produkcija medijskih

¹Milena Dragičević-Šešić razlikuje 5 osnovnih kulturnih modela: prosvetiteljsko-dogmatski model, kulturni model elitne kulture, populistički, novokomponovani model masovne kulture, standardni građanski model i rok-kulturu kao masovnu kulturu mladih (1994)

²Neki autori (Dragičević-Šešić, 1994) smatraju populistički kulturni model autentičnim kulturnim modelom ovog podneblja, najznačajnijim za razumevanje opštih kulturnih karakteristika i vrednosti našeg savremenog društva.

zvezda iz aktuelno političkih interesa, odnosno produkcija onih zvezda koje reprezentuju vrednosti aktuelnog političkog režima vodi, pre svega, *legitimisanju* tih vrednosti, čini ih prirodnim, opšteprihvaćenim i popularnim, poželjnim i masovno odobranim.³ Produkcija idola, zvezda, modela za oponašanje, kao jedna od glavnih odlika masovne kulture, u ovom periodu dostigla je svoju najtransparentniju formu – ritam pojavljivanja novih, međusobno identičnih zvezda (izgled, glasovne sposobnosti i pevačko umeće, tekst) dostigao je neverovatno ubrzanje. Kvaziraznolikost novih medijskih zvezda istinski ukazuje na apsolutnu neautentičnost, površnost i suštinsku duhovnu bedu, a s druge strane, kao glavni cilj – pruža publici niz modela ponašanja. Mnoštvo uzora za oponašanje (koji su zapravo mnoga lica jednog jedinog modela – modela neofolka, kiča, kvaziumetnosti, neautentičnosti i površnosti) koji bi trebalo da odgovaraju svačijem ukusu, odnosno da zadovolje sve delove brojne i masovne publike. Stoga, isključivo u interesu profita i spektakla, masovna kultura otelotvorena u novokomponovanom kulturnom modelu kao svojoj najvidljivijoj i najzastupljenijoj formi produkuje ne samo estradne zvezde, već pre svega promoviše vrednosti koje u ovim medijskim figurama dobijaju svoju živu, materijalnu formu.

Medijska i društvena zastupljenost ličnosti koje predstavljaju otelotvorenje društveno poželjnih vrednosti, kao svoj cilj imaju ne samo podsticanje ostalih članova zajednice na osvajanje istih takvih priznanja u vidu popularnosti, bogatstva i uspeha, već pre svega *promovisanje, uspostavljanje i isticanje vrednosti* za koje se društvo (odnosno njegove dominantne snage) zalaže. Dobijanjem živog i materijalnog oblika, reprezentacijom u konkretnom pojedincu koji teži da postane model za oponašanje, vrednosti postaju najvidljivije i najpristupačnije. Brojne zvezde novokomponovanog kulturnog modela, mlade, lepe, zadovoljne, nasmejane, a pre svega bogate, zapravo su bile najbolji promoteri društvenih vrednosti kojima su tadašnja politika i društvo, odnosno njegov moćan sloj, težili – brzo su sticali brojnu publiku, uglavnom one koji nisu mogli da biraju. Koliko su ove vrednosti bile masovno prihvaćene i usvojene, ukazuje i istraživanje vrednosnih očekivanja mladih od budućeg zanimanja. Hedonizam, utilitarnost, medijska popularnost beleže porast i postaju glavne vrednosti koje se smatraju poželjnim i vrednim zalaganja. Tako su i poslovi koji na najbrži i najlakši način ispunjavaju ova nova očekivanja upravo vezani za svet zabave, kriminala, estrade i sporta, te ne čudi što se uzori ponašanja najčešće javljaju upravo iz ovih oblasti i što se odlike ovih zanimanja ocenjuju kao najželjenije. Kao najcenjenije odlike budućih zanimanja mladi izdvajaju veliku zaradu, prijatnost (obavljanje poslova u kojima nema velikog napora, opasnosti ili odgovornosti), medijsku popularnost i uticaj.⁴ Očigledna je težnja ka društvenom položaju i prestižu koji, pre svega, omogućava da se *utiče na socijalna zbivanja* i da se bude objekat popularnosti. Ova težnja se može tumačiti osećanjem uskraćenosti učešća u društvenom životu i socijalnim zbivanjima i osećanjem

³Za veliki deo stanovništva, pojavljivanje u medijima nameće se kao presudni činilac za određivanje vrednosti neke osobe podrazumevajući da su medijski zastupljene ličnosti vredne divljenja, osobine prepoznate kod tih ličnosti se apstrahuju i same počinju da se smatraju vrednim divljenja, čime dolazi do težnje ka njihovom ispoljavanju i u sopstvenom ponašanju.

⁴Navedeni podaci se ne odnose na apsolutne vrednosti poželjnih osobina, već na promenu, povećanje u odnosu na ranije srednje vrednosti iste osobine.

bespomoćnosti. Osećanje uskraćenosti u društvenom životu vodi snažnom ispoljavanju potrebe za uticajem i popularnošću – nemogućnost zadovoljenja ovih potreba vodi tome da njihova motivaciona snaga raste i teži da se snažno iskaže. S tim u skladu, ciljevi koji se preferiraju kao društveno važni i poželjni, mogu se posmatrati kao posledica aktuelnog egzistencijalnog položaja pojedinca i specifične društvene situacije. Naime, po Maslovljevoj teoriji o hijerarhiji potreba,⁵ motivacionu snagu gube potrebe koje su zadovoljene a pokretači ponašanja postaju aktivirane potrebe s narednog hijerarhijskog nivoa – u skladu s tim, društveni ciljevi koji izražavaju već zadovoljene potrebe bivaju potcenjeni, dok se vrednim, poželjnim i značajnim smatraju oni ciljevi koji odražavaju aktuelne, aktivirane potrebe pojedinca i društvenih grupa. Ako su neke potrebe izrazito društveno nezadovoljene ili frustrirane, društveni ciljevi koji se opažaju kao sredstva i način zadovoljavanja tih potreba dobiće na važnosti i značaju.

Izrazito nestabilni materijalni i društveni uslovi života koji su donedavno vladali na ovim prostorima (danas su stabilno *niski*) doveli su do aktiviranja nižih, bioloških potreba (naspram životu u materijalnoj stabilnosti, na osnovu čijeg zadovoljenja se daje primat višim potrebama, a time i cenjenju drugačijih društvenih ciljeva i vrednosti). Nestabilni materijalni uslovi vode frustriranosti bazične potrebe za sigurnošću (pre svega materijalne) čime ona postaje glavni motivator ponašanja, što kao posledicu ima i davanje prioriteta materijalnim vrednostima i bogatstvu kao važnim društvenim ciljevima. Kao najvažniji ciljevi izdvajaju se oni vezani za materijalnu sigurnost, jer upravo oni odražavaju aktuelne, aktivirane potrebe pojedinca i društvenih grupa.

Slično tome, frustriranost potrebe za priznanjem, pre svega osećanje bespomoćnosti i uskraćenosti bilo kakvog učešća i uticaja u društvenom životu,⁶ kao svoju posledicu ima snažno vrednovanje društvenih ciljeva koji se odnose na društveno priznanje, status i prestiž. U takvoj situaciji, izuzetno poželjne i značajne počinju da se smatraju vrednosti uticaja, moći, statusa i popularnosti, upravo zbog aktuelnosti tih društvenih potreba. Stoga i ne čudi što popularnost stižu zvezde koje predstavljaju otelotvorenje ovih potreba i koje ukazuju na dominantan način njihovog zadovoljenja koji počinje da bude vrednovan po sebi, i kao takav učvršćen i rasprostranjen u ponašanju. Upravo ovom produkcijom medijskih zvezda koje reprezentuju aktuelne potrebe, masovna kultura

⁵Prema kojoj se ljudske potrebe mogu grupisati u kategorije različitog hijerarhijskog nivoa. Na dnu hijerarhije, po Maslovu, nalaze se biološki motivi (glad, seksualni motiv) i potreba za sigurnošću; sledi potreba za emocionalnom vezanošću, motiv za ugledom i poštovanjem, i kao najvažniji u hijerarhiji, motiv za samoaktualizacijom, kao suštinski i karakteristično ljudski motiv.

⁶S tim u skladu su i nalazi ispitivanja vrednosti kod nas (Kuzmanović, 1994) – kao najindikativnije vrednosti koje su ispratile društvene i političke promene krajem osamdesetih i početkom devedesetih i zahvaljujući njima doživele svoj veliki povratak, izdvajaju se: religioznost, etnocentrizam, zatvorenost prema svetu, tradicionalizam (vezan za patrijarhalne vrednosti i religioznost), autoritarnost i konformizam (u okviru jačanja tradicionalističkog sistema vrednosti), materijalni neegalitarizam i društveni pasivizam. Društveni pasivizam, kao najdrastičnija i najindikativnija promena u vrednosnom sistemu, po autoru, ukazuje na defanzivni mehanizam i osećanje nemoći koje mu stoji u osnovi, na udaljavanje iz društvene realnosti u privatni svet usled nemogućnosti uticaja na događaje u vlastitom životu a još manje u društvu. Društvena atmosfera razočaranja (posle nacionalističke euforije koja je vladala krajem osamdesetih i početkom devedesetih), apatije, osećanja nemoći i gubljenja interesovanja za društveni angažman reflektuje se i u dominantnoj vrednosnoj orijentaciji.

pretenduje da deluje na njihovo surogat-zadovoljenje: projektujući na zvezde svoje potrebe i identifikujući se s onima koji su ih uspešno zadovoljili, i sama publika postiže neautentično, lažno zadovoljenje preko te identifikacije s poznatim i slavim ličnostima, sticanjem iluzije o prisvajanju dela njihove popularnosti i slave. Osnovni smisao identifikacije s idolima neofolk kulture jeste približavanje svetu poznatih, što ima za cilj zadovoljenje potrebe, odnosno doprinosi prevazilaženju osećanja nevažnosti i bespomoćnosti kao dominantnog društvenog raspoloženja.

Produkcijom specifičnih neofolk zvezda mediji ukazuju ne samo na vladajuće društvene vrednosti, nego i na društveno vrednovane i poželjne načine zadovoljenja aktiviranih potreba; s druge strane, zvezde postaju popularne upravo zato što su otelotvorenje već postojećih aktiviranih i aktuelnih potreba publike. U tom smislu se i odvija produkcija zvezda masovne kulture – u zavisnosti od aktuelnih potreba publike, određene zvezde će biti promovisane – međutim, čim se te potrebe promene i njihovo mesto zauzmu druge, dolazi i do promene zvezda. Masovna kultura prati (ali i aktivira i indukuje određene potrebe) u datom društvenom trenutku dominantne potrebe publike, i u skladu s njima formuliše svoje sadržaje otelotvorene u zvezdama. Na taj način, aktuelni društveni vrednosni sistem deluje kroz masovnu kulturu (u ovom slučaju kroz novokomponovani kulturni model) namećući dominantne načine zadovoljavanja potreba, bilo u vidu ciljeva koji izražavaju aktuelne potrebe pojedinaca i društvenih grupa i time se vrednuju kao značajni i važni, bilo u vidu poželjnih sredstava kao modela za zadovoljavanje datih potreba. Time se i stiže do glavnih društveno vrednovanih ciljeva: bogatstva, statusa i prestiža, kao i glavnih načina njihovog zadovoljenja na lak i brz način, bez mnogo truda, pojavljivanjem u sportu ili na estradi, odnosno *prikazivanjem u medijima*.

Na ovom mestu može se uvesti i pojam socijalne vidljivosti događaja,⁷ kao moćnog manipulativnog mehanizma kojim se služe dominantne društvene snage sa svrhom održavanja svoje vladavine. Posebno evidentna je bila manipulacija državnih medija socijalnom vidljivošću različitih pojava tokom poslednjih deset godina – nastojala se nametnuti socijalna vidljivost događaja koji su bili u interesu vlasti i vladajuće politike, dok su svi drugi događaji bili sistematski i u potpunosti zanemarivani.⁸ Mehanizam skretanja pažnje javnosti s bitnih društvenih zbivanja u cilju izbegavanja masovnog nezadovoljstva, ima jasnu političku pozadinu. Svojevrsan bum medijskog prikazivanja sadržaja i produkata novokomponovane kulture, opsednutost medija estradom, zvezdama i njihovim privatnim životima, može se posmatrati kao vid skretanja pažnje javnosti s bitnih društvenih zbivanja i realnosti. Umrtnjenje nezadovoljstva prikazivanjem pozitivne i srećne "realnosti", "uspeha" naših državnika u zemlji i svetu, kao i mašinerija propagande totalitarnog režima kao osnovu imali su političke interese režima a za cilj

⁷Pojam socijalne vidljivosti društvenih zbivanja odnosi se na društvenu pojavu – da samo neka između mnogobrojnih društvenih zbivanja koja čine trenutnu društvenu stvarnost dobijaju veći stepen zastupljenosti u medijima i veću društvenu promociju u odnosu na neke druge, od kojih se po objektivnim kriterijumima ne moraju razlikovati.

⁸Tako kolone izbeglica koje su 1995. godine došle iz Krajine u Srbiju nisu mogle biti videne nigde osim u realnosti. Istovremeno, javnost u Srbiji je imala prilike da putem celovečernjeg medijskog prenosa prati svadbu Cece Veličković i Željka Ražnatovića, kao izuzetno značajan društveni događaj.

dugoročnu i masovnu manipulaciju publikom. Konstrukcija virtuelne realnosti povoljne za samo mali broj ljudi – a s težnjom da što veći broj ljudi u nju poveruje, odvijala se korišćenjem manipulativnih mehanizama plasiranja lažnih informacija, iskrivljavanja zbivanja i ideološki krajnje jednostranim tumačenjem događaja. S težnjom ka hegemoniji jedne vrste informacija odvijala se i dugogodišnja bitka protiv nezavisnih medija koji su pokušavali da socijalnu vidljivost daju i nekim drugim pojavama, zapravo onim, sa socijalnog stanovišta, mnogo relevantnijim. S druge strane medijske manipulacije bilo je usmeravanje pažnje javnosti na svet sporta i zabave, razbibrige, glamura i sjaja, na blešteći svet estrade, toliko različit od svakodnevice u kojoj se odvijao život miliona. Opsednutost zvezdama novokomponovane kulture, njihovim privatnim životima i sjajnim svetom u kome se život ovih zvezda odvija, može se posmatrati kao posledica "narkodejstva" televizije,⁹ s ciljem da se sva interesovanja i pažnja javnosti skrene s bitnih društvenih i političkih događaja na neke druge sadržaje koji bi, putem surogat-zadovoljenja potreba sprečile njihovo autentično zadovoljenje. Davanjem maksimalne socijalne vidljivosti svetu estrade i zabave (uz smanjenje socijalne vidljivosti svih ostalih pojava kojima je kriza obilovala) dobija se, s jedne strane, promocija i legitimacija vrednosti koje politički režim putem medija zastupa, dok s druge, ima zadatak da javnost ubedi kako zapravo živi u bogatom, sjajnom i *virtuelnom* svetu "sporta i rasonode". Putem političke manipulacije socijalnom vidljivošću događaja, konstruisana medijska realnost je postojala paralelno s objektivnom realnošću, i s povećavanjem krize jaz između njih je bio sve veći.

Svet sporta i rasonode

Posle izrazito političkih i nacionalističkih tema koje su u periodu rata na različite načine dominirale u svim kulturnim modelima, a ne samo u novokomponovanom, sadržaji su se promenili, a upravo su se one instance (državni mediji), koje su do juče svojski učestvovala u buđenju nacionalne svesti i ratničkog raspoloženja dok je rat trajao, same uključile u odvratanje pažnje od rata i razmišljanja o aktuelnoj situaciji. Aktuelnoj politici više nije odgovaralo da se rat kao tema uopšte i pominje – ciljevi su se promenili, stoga je i trebalo ponuditi nove medijske i kulturne sadržaje. Umesto okruglih stolova i političkih dijaloga, sada se u medijima promovišu sadržaji koji bi se mogli definisati kao "svet zabave i rasonode". Konceptcija novoformiranih televizija (TV Palma, TV Pink) definisana kao antipolitička, specijalizovana za prikazivanje isključivo zabavno-muzičkih programa, filmova, folk parada, spotova i promovisanja zvezda folka, pravi je odraz duha vremena i formiranja novih potreba i želja publike, koje se ukratko mogu opisati kao beg od stvarnosti, zaborav, življenje za trenutak, u sjajnom svetu glamura, zabave i spektakla, u ružičastom svetu Televizije Pink.

Povećano interesovanje za zabavu kao dominantan stil života i preferiran način provođenja vremena u odnosu na paralelni svet društvenih, ekonomskih i političkih problema kao kontekst u kome se to interesovanje javlja, mogu se označiti kao glavni trendovi ponašanja

⁹ Mek Kvin D., *Televizija*, Clio, Beograd 1998.

mladih od sredine devedesetih. Idoli mladih, kao modeli koje oni biraju za oponašanje, najbolje svedoče kojim su putem tinejdžeri i adolescenti tog perioda rešili da krenu i koji su stil ponašanja, života i oblačenja izabrali kao najprimamljiviji.

Posmatrajući aktuelnu političku i društvenu situaciju devedesetih, koja se najčešće pamti kao period *sveopšte krize*, budući da je *istovremeno* došlo do rata, sankcija, ekonomske bede, kriminalizacije društva, devijacije sistema vrednosti i političkih konflikata, vidimo da se mladi Srbije zabavljaju luđe i bezbrižnije nego ijedna generacija njihovih vršnjaka do tada. Širom zatvorenih očiju.

Bekstvo od realnosti se određuje kao masovan odbrambeni mehanizam koji pomera pažnju i interesovanja na "ružičastu stvarnost", u svet zabave, sjaja i bogatstva, među nasmejane, lepe, uspešne i popularne medijske zvezde.¹⁰ U nedostatku drugih uzora i modela ponašanja (roditelji, nastavnici), koji u društvenoj i ekonomskoj krizi naglo gube svoj ugled,¹¹ budući da su u poređenju s novim modelima ponašanja *neuspešni* – i sami pritisnuti ozbiljnim političkim i pre svega ekonomskim problemima, živeći na rubu bede – oni nemaju šta da ponude mladima, pogotovo u odnosu na uspešne, bogate i vesele estradne modele, čijem je zavodljivom osmehu teško odoleti. Stoga i ne čudi da se kao dominantni uzori mladih¹² javljaju upravo ličnosti s estrade – glumci, pevači¹³, voditelji, manekenke. Ilustrativan je podatak da su na listi 10 najpopularnijih ličnosti u ispitivanoj populaciji, čak devet iz sveta sporta i šou-biznisa (Popadić, 1994). Interesovanje za ličnosti iz elitne kulture, isto kao i za političare i državnike, zanemarljivo je – kao da je ove doskorašnje idole mladih pregazilo vreme (ali verovatnije moć medija i surova stvarnost devedesetih),¹⁴ i oni se javljaju tek ponegde u odgovorima kao rudiment nekog srećnijeg (i kulturnijeg) vremena.

Osećanja bespomoćnosti u sadašnjosti, isključenost iz društvenih zbivanja na koje ne mogu da utiču, uskraćenost u bilo kakvom učešću u

¹⁰Neki autori (Bojanović R., 1989) smatraju da jedan od razloga tako masovnog prihvatanja sveta popularnosti i estrade, kao i idola masovne kulture leži u potiskivanju saznanja o realnoj situaciji i verovanju u sliku koju je stvorila propagandna mašina politike i profita masovne kulture. Na taj način vrši se odbrambeni mehanizam potiskivanja poražavajućeg saznanja o vlastitoj poziciji uskraćenosti, obezvlašćenosti i nemoći.

¹¹Ovi tradicionalni činioci socijalizacije i sami su postali zbunjeni promenama i zapali u neku vrstu vrednosne i moralne krize ili su već počeli da se orijentišu na drugačije vrednosne modele. U takvoj situaciji ojačao je uticaj medija i čitavog spleta neformalnih činilaca, tj. dominantne društvene klime (Kuzmanović B., 1994)

¹²Na osnovu istraživanja D. Popadića, 1994. i J. Nikolića, 1995.

¹³U istraživanju Tomanovića iz 1978. glumce i popularne pevače (tj. ličnosti-oličenja masovne potrošačke kulture) najviše su cenile domaćice. Bekstvo od dosadne i sive realnosti u svet filma i estrade, snovi o srećnom životu i osećanje nemoći da se taj život u realnosti promeni, dokolica i neispunjenost od kojih se beži u sanjarenje – neke su od karakteristika životne situacije domaćica, psihološki vrlo sličnih situaciji u kojoj se nalazila omladina devedesetih.

¹⁴Indikativno je poređenje s ranijim istraživanjima uzora mladih (Tomanović V., 1978) koja pokazuju da su 1978. godine na prvom mestu po popularnosti među mladima predsednik tadašnje Jugoslavije J.B. Tito (90,3%), koga slede ličnosti iz sporta (30,4%) i popularni pevači (16,1%). Potom, druge političke ličnosti (14,0%) i roditelji (14,3%) koje slede pisci (10,3%) i u nešto manjem broju glumci (8,8%). Na poslednjem mestu po popularnosti nalaze se pevači klasične muzike (0,1%) i naučnici (0,3%). Tomanović, međutim, konstatuje da ovi podaci ukazuju na promenu uzora mladih u odnosu na one registrovane ranijim istraživanjima (Tomanović, 1960. i 1968). Promena se kreće u smeru opadanja popularnosti političkih ličnosti (osim Josipa Broza, koji u sva tri perioda zauzima ubedljivo prvo mesto) i rasta popularnosti sportista (pre svega fudbalera) i popularnih pevača.

društvenom životu vodi izraženoj želji za zadovoljenje te potrebe na posredan način, kroz beg iz anonimnosti i težnji za prikazivanjem i pojavljivanjem u medijima. Surogat način za zadovoljenje potrebe za učešćem u društvenom životu, preko projekcije svoje potrebe na medijske ličnosti koje su *prisutne* i popularne. Identifikacijom s medijskim ličnostima postiže se lažan način zadovoljenja vlastitih potreba. Medijske zvezde su obožavane od mase koja u svojoj težnji da pobjegne od anonimnosti, iz potreba za popularnošću i prikazivanjem, iz uskraćenosti odlučivanja u društvenom životu i iz osećaja bespomoćnosti, nije u mogućnosti da te potrebe zadovolji na realističan način, već ih projektuje u zvezde, predmete obožavanja. Identifikacijom sa svojim zvezdama, publika dobija osećaj da je i sama važna, da je bliža svetu popularnih, da je uspešnija ako više liči na svog idola, preuzimajući deo njegove slave. Na taj način, normalna potreba za priznanjem i osećanjem važnosti i moći dobija svoje surogat-zadovoljenje, posredno, preko obožavanja zvezde.

Onemogućeni da dugoročno planiraju budućnost, i u situaciji materijalne, društvene i psihološke nesigurnosti, mladi se okreću "življenju – za trenutak", po principu "uživaj sada, jer ko zna šta će biti sutra". Izlasci, zabava, disko do zore, lude žurke, kafici postaju njihov omiljeni vid provođenja vremena. U tom kontekstu, simbolički modeli prezentovani slikom, idoli koje vide u medijima, u "svetu sporta i zabave", ojačani su istim takvim realnim modelima iz sveta "snalažljivih", tj. novokomponovanih bogataša i kriminalaca. To su ljudi koji su svoje materijalne probleme rešili na način koji je razumljiv svima – brzo bogacenje, slava, sjaj, glamur – to su poželjni ciljevi; kriminal ili estrada – to su poželjne aktivnosti, odnosno načini dolaženja do cilja. Ti ciljevi i ta sredstva čine osnovu dominantnog društvenog vrednosnog sistema koji određuje šta je vredno i poželjno, čemu treba stremiti i šta sebi postaviti kao važno.

Čak i kada pojedinac u potpunosti ne prihvata dominantne društvene vrednosti i ne identifikuje se s njima već zadržava svoj individualni vrednosni sistem i kritičku distancu prema vrednostima i stilovima ponašanja koje društvo pokušava da nametne, on ne može svoje ponašanje i stavove u potpunosti da prilagodi tim društvenim vrednostima, odnosno da se uklopi u dominantnu društvenu klimu. Potreba za konformiranjem, kao čestim i važnim vidom socijalnog ponašanja, razvijen je u različitoj meri kod različitih pojedinaca, u različitim društvenim okolnostima (totalitarni režimi, represija) i kao vid različitih pritisaka. Period adolescencije posebno se ističe kao vreme kada konformiranje dobija svoju najrazvijeniju formu – potreba da se pripada grupi, da se bude deo grupe, da se nekritički prihvataju grupne norme, standardi i uzori, kao i naglašena težnja ka *jednoobraznosti* izgleda, ponašanja, mišljenja, osnovne su karakteristike ovog perioda.

S obzirom na navedenu karakteristiku, može se smatrati da između ostalih društvenih činilaca koji utiču na izbor i masovno oponašanje idola kao otelotvorenja društvenih vrednosti, potreba za konformiranjem pogoduje širokom i masovnom prihvatanju novih idola masovne kulture. Čak i kada pojedinac ne usvoji nametani vrednosni sistem, konformiranje kao razvijen i važan vid socijalnog ponašanja dovešće do ispoljavanja tih vrednosti na manifestnom nivou, nivou ponašanja ili deklarisanja za stavove koje grupa ima. Na taj način ponašanje, društveno vrednovano kao poželjno i vredno, može dobiti mnogo masovnije razmere nego što ima na realnom nivou inkorporiranosti u vlastitu ličnost. Posebno u slučaju adolescenata i autoritarnih grupa (čestih u našem patrijarhalnom

društvu) konformiranje je izrazito rasprostranjen način ponašanja, prihvaćen kao vrednost, odnosno društveno poželjno ponašanje, kao vid autoritarnosti patrijarhalnog morala. Stoga se može postaviti pitanje koliko je fenomen masovnog prihvatanja i oponašanja novokomponovanih idola, njihovog stila života i ponašanja, kao i vrednosti koje oni reprezentuju zaista izraz istinskog identifikovanja s propagiranim vrednostima i stilom života ili, jednostavno, odraz konformiranja, nekritičkog prihvatanja nametnutih uzora i prosto straha od odbacivanja i želje da se po svaku cenu bude deo grupe i na taj način manifestan na nivou ponašanja i oblačenja, ali ne i stvarne promene vlastitog mišljenja i stavova.¹⁵

Vrednosti

Krizni i nestabilni društveni procesi i okolnosti – radikalne promene u političkom i ekonomskom sistemu, moralno propadanje i opšta kriminalizacija društva, izolovanost iz sveta, neizvesnost budućnosti – kao svoju neposrednu posledicu imali su drastičnu promenu ne samo vrednosti u okviru dominantnog društvenog vrednosnog sistema, već i promenu strukture tog sistema u smislu njegove nedovoljno konzistentne, nedovršene i nestabilne organizacije. Pri tome, drastična promena aktuelne društvene situacije u slučaju mladih deluje na formiranje nestabilnog i nekoherentnog vrednosnog sistema, dok u slučaju starijih kao posledicu ima veće ili manje kongruentne i nekongruentne promene¹⁶ u okviru već formiranog sistema. Vrednosna konfuzija kao svoju neposrednu posledicu ima odsustvo doslednih kriterijuma za vrednovanje i sebe i sveta oko sebe – počev od kulture, njenih produkata, životnog stila, normi i društvenih i ličnih stremljenja. U takvoj situaciji vrednosti se ne prihvataju kao suštinske, kao nezamenljivi deo vlastitog identiteta, o njima se ne razmišlja, niti se one preispituju – tj. one nisu odraz istinskih i suštinskih ubeđenja, već prosto, aktuelnost, moda, duh vremena, dominantna društvena klima. Novousvojene vrednosti se ne shvataju suštinski, autentično, kao bitan deo vlastitog identiteta i pogleda na svet, već pre površno, spoljašnje – i stoga i ne predstavljaju istinski oslonac za ocenu sopstvenog ponašanja, ponašanja drugih i društvenih zbivanja. Bez čvrstog, pravnog sistema vrednosti, koji u sebi sadrži test mnogih generacija, svaki novi talas aktuelne politike, novi talas društvene situacije doneće i nov sistem vrednosti koji će pretendovati da bude univerzalan – nov sistem vrednosti koji će odmah biti propagiran masovnom kulturom i koji će ponuditi aktuelne načine zadovoljavanja potreba (postojećih i indukovanih). Tako će svaki period imati svoje obeležje i to ne samo u smislu kulturne produkcije, već u smislu celokupnog vrednosnog sistema i celokupnog društvenog

¹⁵Čini se da konformiranje na različitim uzrastima ima različit formativni uticaj na promenu mišljenja i ponašanja, odnosno na identifikaciju sa nametnutim uzorima i modelima ponašanja i na inkorporiranje njihovih vrednosti. Stoga je verovatnije da je na kasnijem uzrastu konformiranje pre spoljašnje, manifestne prirode, i pre se ogleda na nivou ponašanja nego istinske promene u ličnosti, dok je mlađi uzrast podložniji "dubljim" promenama usled konformiranja.

¹⁶Kongruentne promene u vrednosnom sistemu pojedinca odnose se na promenu stepena prihvatanja već usvojenih vrednosti, dok nekongruentne promene podrazumevaju napuštanje starih i usvajanje nekih drugih, često suprotnih vrednosti (Kuzmanović B., 1994).

funkcionisanja. Ne postoji dovoljno jaka kritička svest koja bi sa stanovišta etabliranih društvenih vrednosti posmatrala promene u vrednostima masovne kulture i karakterisala ih kao produkt aktuelnog političkog trenutka; time su vrednosti političkog trenutka one vrednosti s čijeg stanovišta se sudi i vrednuje. U takvoj vrednosnoj situaciji, kao dobro i ispravno, vrednuje se ono što je u tom trenutku aktuelno, ono do čega je najlakše doći i što je najšire prihvatano zbog svoje dopadljivosti. Vrednim i poželjnim smatra se sve što aktuelni trenutak (pre svega u političkom smislu) nalaže. U takvoj situaciji masovna kultura, a pre svega novokomponovani, populistički kulturni model, mogao je da se neometano razvija, jer radeći u interesu aktuelne politike (i profita) bio je široko prihvatatan – nametao je ono čemu treba težiti, šta je poželjno, šta je lepo a šta ukusno.

Raznolikost socijalnopsiholoških faktora koji stvaraju specifičnu društvenu klimu u okviru koje je nastala ne samo drastična promena idola mladih, već i masovnija nego ikada pojava idolatrije¹⁷ ukazuje na isprepletanost društvenih, političkih i kulturnih činilaca i njihovog psihološkog dejstva na vrednosti i ponašanje publike sredinom devedesetih. Taj nesrećan splet okolnosti koji je masovno izbacio na svetlo dana novokomponovane medijske zvezde kao nakazne figure jednog političkog režima, učinio je i to da upravo njihova najvernija publika postane najtužniji i najjeziviji produkt političke i društvene krize jednog vremena.

"Otuda su i mutirani, turbo narodnjaci kao muzički žanr ubrzo prepoznati kao jedini autentični soundtrack Srbije devedesetih, otužna zvučna kulisa Velike Pljačke i Velikog Pokolja. Oni su dakle bili medij koji je poruka kroz koji se iskazivala amaterski zabašurena kičerozna, nekrofilno pasatistička suština jednog patogenog društva." (T. Pančić, *Vreme*, br. 522)

Literatura:

Dragičević-Šešić, M., *Neofolk kultura*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1994.

Zbornik radova *Psihološka istraživanja 7*, Institut za psihologiju, Filozofski fakultet, Beograd 1995.

Bojanović, R., *Autentična i neautentična ličnost*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1989.

Bal, F., *Moć medija*, CLIO, Beograd 1997.

Mek Kvin, D., *Televizija*, CLIO, Beograd 1998.

Rot, N., *Osnovni socijalne psihologije*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1994.

Nedeljni časopis *Vreme*, 4. januar 2001, br. 522

¹⁷Obožavanje idola masovne kulture, u ovom slučaju novokomponovanih zvezda estrade kao društveno masovna pojava karakteristična za ovaj period, smatra se jednim od (mnogobrojnih) simptoma krize društva. Značenje idolatrije i masovnog podražavanja medijskih ličnosti suštinski ukazuje na to da u datom društvu vrednost pojedinačne ličnosti ne stoji visoko i da pojedinac nije izborio značajan uticaj u društvenim zbivanjima. Upravo u ovom osećanju uskraćenosti u učešću u društvenim zbivanjima prepoznaje se uzrok masovnog traženja surugata za izlazak na društvenu scenu i za samoostvarivanje (Bojanović R., 1989)

Tijana Ćuk

Od kreiranja identiteta do stvaranja zvezda

Mediji su odigrali ogromnu ulogu u određivanju subjekta naročito u drugoj polovini XX veka. Pojedinaac u masovnoj kulturi počinje da se menja i gradi svoj identitet pod njenim uticajem. Ovaj uticaj je očekivan; ono što je začuđujuće jeste da u velikom broju slučajeva individua ima potrebu da se na neki način pojavi u medijima da bi potvrdila svoju egzistenciju. Mehanizam potrebe za identifikacijom individue posredstvom medija nedvosmisleno vodi ka stvaranju zvezde. Ovde ćemo pokušati da razjasnimo fenomen zvezde kao alternativne mogućnosti konstituisanja ontološkog kredibiliteta individue putem medija.

Pokušaj određivanja individue kao subjekta predstavlja posebnost filozofije modernog doba. Moglo bi se reći da ona nije puko prepoznavanje čoveka kao subjekta, već da ona sama čovekovu suštinu preobražava, pri čemu on postaje subjekat. Reč 'subjektum' predstavlja prevod starogrčkog pojma υποκειμενον (hipokeimenon). Ovaj termin označava ono što "ispred leži", što kao temelj sve sabira. U trenutku kad čovek postane subjekt, on postaje biće koje kriterijum istinitosti i izvesnosti saznanja traži i nalazi u sebi samome.

U sedamnaestom veku, Dekart je učinio veliki korak u pokušaju konstituisanja subjekta. "Mislim, dakle postojim" (Cogito, ergo sum) jeste tačka na kojoj je Dekart "uspeo" da obezbedi supstancijalnost subjektu. Ovaj uspeh nije bio potpun, jer je supstancijalnost subjekta (*res cogitans*) uspostavljena, ali samo u zavisnosti od najviše supstance, boga. Samo njegovom intervencijom Ja koje misli postaje subjekat.

Devetnaesti vek se završio Ničeovom (Nietzsche) tvrdnjom da je bog mrtav. Iako mnogi nisu poverovali u to, nešto se promenilo u statusu subjekta. Subjektat nije više imao boga kao osnov svog konstituisanja te je postojala opasnost da se supstancijalnost raspadne. Jedan od puteva koji individua bira ne bi li ponovo zadobila autoritet sebe kao subjekta, jeste okretanje ka medijima. "Mislim, dakle postojim" sad se menja u "Pojavljujem se na TV, dakle postojim."¹ Ono *mislim* menja se u *pojavljujem se na TV*. Promena koja se desila subjektu koji živi u dvadesetom veku je, moglo bi se reći, supstancijalna. Ono što je bitno jeste pojava, dakle nikako sumnja, negacija postojećih predrasuda i kritičko preispitivanje matematičkih istina. Ovo poslednje je Dekart koristio kao metod dolaska do najviše tačke za koju je verovao da se ne

¹ Ovde, naravno, nemamo nameru da se ograničimo samo na televiziju kao mogućnost pružanja potvrde egzistencije određene individue. Ista Dekartova misao može se formulisati tako da umesto televizije imamo radio ili štampu. U drugoj polovini dvadesetog veka, televizija je postala najuticajniji medij, te smo zato izabrali ovu formulaciju kao paradigmu.

može podvrći daljoj sumnji. Ta tačka je situacija same sumnje, samog mišljenja. U trenutku dok sumnja, Ja postoji.² Ovo Ja postoji pre svega kao stvar koja misli, a ne kao stvar koja se pojavljuje. Ovaj pojavni karakter Dekart bi pre pripisao *res extensa* (stvari koja se prostire). Prelaskom od "Mislim, dakle postojim" na "Pojavljujem se na TV, dakle postojim" subjekat je promenio atribut koji ga je određivao: umesto misaonog postao je subjekat koji se pojavljuje. U svakom slučaju, individui nije bilo toliko bitno da "zadrži" svoj atribut koliko joj je bilo bitno da ima garant svog postojanja.³ Taj garant individua više nije mogla naći u bogu, kao što je činila ne samo u racionalističkoj već i u srednjovekovnoj epohi, te se stoga okrenula medijima. Sâm karakter glavnog autoriteta preko koga pojedinac kreira svoj identitet utiče i na njegove atribute. Dok je bog bio poslednji garant njegove supstancijalnosti čovek je bio stvar koja misli. Sada, kada su taj garant mediji, čovek postaje stvar koja se pojavljuje (na TV).

Proces stvaranja zvezda iako je otpočeo još krajem šesnaestog veka, s prvim operama, svoju pravu ekspanziju doživljava s razvojem mas-medija. Mehanizam kojim individua sebe prepoznaje kao takvu posredstvom medija utiče na stvaranje zvezda. Potreba za pojavljivanjem ili bilo kakvom vrstom prisustva u mas-medijima se potiskuje i modifikuje u poistovećivanje s pojedinim medijskim ličnostima. "Zvezda je rođena" kada se maksimalan broj individua identifikovao s njom. Uspostavljanje (biranje) "paradigmatskog subjekta" zamenjuje zahtev za konstituisanje pojedinačnih subjekata.

Ovaj "paradigmatski subjekat", odnosno zvezda, nije samo sredstvo lične identifikacije za pojedinca već i sopstvene projekcije. Fenomen zvezda u mas-medijima Edgar Moren (Edgar Morin) naziva *modernom mitologijom*.⁴ Zvezde mas-medija su moderni olimpijci. Oni, poput grčkih bogova, poseduju božansku i ljudsku prirodu i njom "... obezbeđuju stalni protok između sveta projekcije i sveta identifikacije".⁵ Moren govori o specifičnom obliku sinkretizma koji je prisutan u masovnoj kulturi. Ovaj sinkretizam teži da ujedini dva sektora, sektor stvarnog i sektor imaginarnog. On se obezbeđuje specifičnim karakteristikama ta dva činioca. Oblast stvarnog teži da se približi imaginarnom dajući prednost svemu onome što u stvarnom životu podseća na roman ili san.⁶ Sve informacije koje su deo stvarnosti zadobijaju romaneskne elemente. Paradoksalno, ili možda nužno da bi sinkretizam bio ostvarljiv, u imaginarnom preovladava ono što bismo nazvali realizmom; tj. prednost imaju romaneskni elementi koji deluju kao stvarnost. "Masovnu kulturu nadahnjuje ova dvostruka igra imaginarnog koje podražava stvarnost i stvarnog koje se kiti bojama imaginarnog."⁷

Susret između stvarnog koje teži da se okiti imaginarnim i imaginarnog koje ima pretenziju da deluje stvarno, rađa zvezde,

²Videti René Descartes *Meditacije o prvoj filozofiji* u Edmund Husserl *Kartezijske meditacije*. Izvori i tokovi, Zagreb 1975. Na ovom mestu nećemo se baviti detaljnijom analizom Dekartovog postupka konstituisanja *res cogitans* jer to prevazilazi ciljeve ovog rada.

³Ne zaboravimo da je i Dekartu bio potreban garant - bog koji mu je, poput *deus ex machina*, poslužio da 'spase' supstancijalnost subjekta koja se teško mogla održati zbog metoda koji je koristio (metod hiperboličke sumnje).

⁴Videti Edgar Moren, *Duh vremena I*, BIGZ, Beograd 1979.

⁵Isto, str. 129

⁶Isto, str. 41

⁷Isto, str.41

odnosno moderne olimpijce i on čini njihovu prirodu polubožanskom. Olimpijci su i filmske zvezde, sportski šampioni, slavni umetnici, kraljevi. Njihovi "obožavaoci" se identifikuju sa njihovom čovečanskom stranom (uobičajeni životni usponi i padovi) i dive se njihovoj natčovečanskoj prirodi koju bi i oni sami želeli da, makar delimično, poseduju. Zvezde tako postaju heroji-uzori. Oni žive onaj život koji bi njihovi obožavaoci želeli da žive. Oni su ostvarenje mita. Tako moderni olimpijci počinju da zamenjuju nekadašnje uzore: roditelje, nacionalne junake, vaspitače. Oni učestvuju u intervjuima, dobrotvornim priredbama, izložbama, emisijama na televiziji i radiju. Moren uočava da oni povezuju tri sveta: svet imaginarnog, svet stvarnosti (informacija) i svet saveta i normi. Posredstvom zvezda masovna kultura ispoljava ne samo mitološke, već i praktičke moći. Moren sasvim očekivano zaključuje: "U ovom smislu je nadindividualnost olimpijaca srž moderne individualnosti."⁸

Masovna kultura je spojila estetsko, mitologiju i praksu. Pod pritiskom informativne realnosti i potrebe za identifikacijom, zvezde nisu pravi bogovi već samo polubogovi koji se nalaze izvan religije. Mitološki uzlet je onoliko veliki koliko "obožavaoci" mogu da polete. Ovakvo povezivanje mitologije i polubožanske prirode zvezda ide u prilog našoj tezi da je vera u mas-medije toliko velika zato što je oslabila vera u autoritet boga. Moderni Olimp, iako se ne nalazi u religiji, produkt je ne samo estetske već i religijske svesti subjekta dvadesetog veka. Dvostruka priroda zvezda je "...analogna teološkoj dvostrukoj prirodi boga-junaka u hrišćanskoj religiji".⁹

Počev od tridesetih godina dvadesetog veka, fenomen filmske zvezde se razvija zajedno sa srećnim završetkom filma, *happy end-om*¹⁰. Savremeni gledalac se polako identifikuje sa glavnim junakom (koga uglavnom tumači filmska zvezda) koji postaje njegov *alter ego* i on ne želi da njegovo *drugo ja* strada. Film se završava srećnim krajem koji se vezuje za trenutak uspeha i sreće. *Happy end* apsolutizuje trenutak, uspostavlja novi estetsko-realistički modus koji je po svojoj osnovnoj strukturi zamena za spas kroz veru. Ova apsolutizacija i ovekovečenje trenutka zamenjuje ostvarenje čovekove težnje ka besmrtnosti i odgovara hedonizmu savremene civilizacije. "Masovna kultura je embrion religije ovozemaljskog spasenja, ali joj nedostaju obećanje besmrtnosti, svetost i božanstvo da bi se pretvorila u religiju. Lične vrednosti koje veliča – ljubav, sreću, ispunjenje sebe – slabe su i prolazne..."¹¹ Zato olimpijci i nisu pravi bogovi već smrtnici kao i mi.

Nova formulacija Dekartovog "Cogito, ergo sum" na ovom nivou subjektivnosti koja sebe identifikuje i formira prema "paradigmatском subjektu", zvezdi, bila bi "Fingo, ergo sum" ("Zamišljam, dakle postojim"). Ovakvu formulaciju nalazimo i kod Petera Sloterdajka (Peter Sloterdijk)¹², ali u sasvim drugom kontekstu. (Naime, on je koristi da bi potvrdio egzistenciju umetnika u samom činu umetničke produkcije.) Smatramo da ona i ovde može naći svoje mesto da bi nam pomogla da

⁸Isto, str. 131

⁹Isto, str. 129

¹⁰Masovna kultura se *happy end-om* naročito udaljava od duge tradicije koja potiče od grčke tragedije i nastavlja se španskim pozorištem Zlatnog veka, s elizabetanskom dramom, francuskom klasicističkom tragedijom i s melodramom epohe nemog filma.

¹¹Isto, str. 204

¹²Peter Sloterdijk, *Mislilac na pozornici*. "Veselin Masleša", Sarajevo 1990. str. 124

objasnimo kompleksan odnos identifikacije i projekcije između pojedinca ("obožavaoca") i zvezde. Subjekt, koji je potisnuo potrebu *pojavlivanja* na medijima da bi potvrdio svoju egzistenciju, zadovoljava se time da *zamišlja* da je on sličan određenoj medijskoj zvezdi i da može u svom privatnom životu da ostvari ono što je ona ostvarila na visinama Olimpa.

Literatura:

- Edgar Moren, *Duh vremena I i II*, BIGZ, Beograd 1979.
René Descartes, *Meditacije o prvoj filozofiji u Kartezijanskim meditacijama* (Husserl, E.), Izvori i tokovi, Zagreb 1975.
René Descartes, *Osnovi filozofije*, Zagreb 1951.
Mihail Epštejn, *Postmodernizam*, Zepter Book World, Beograd 1998.
Peter Sloterdijk, *Mislilac na pozornici*, "Veselin Masleša", Sarajevo 1990.

Ana Vujanović

Javni nastup i društvena uloga

Tekst koji se otvara pred vama jeste analiza javnog nastupa Džeja Ramadanovskog, jedne od medijskih zvezda Srbije 90-ih godina. Džej Ramadanovski nije analiziran kao istaknuta (značajna, popularna) ličnost savremenog domaćeg društva i kulture, nego kao konstruisana, stereotipna 'društvena uloga' masovne kulture. U tom smislu, 'sveukupna aktivnost datog učesnika u datoj prilici, koja na bilo koji način služi da bi se uticalo na bilo kog drugog učesnika'¹ uzima se kao određenje njegovih javnih nastupa. Ciljevi teksta jesu da se izvrši formalna analiza nastupa medijske zvezde i da se tom analizom pokrene rasprava 'društvene uloge' kao realnog elementa određene (konkretne, domaće) sredine (kulture). Metodologija na osnovu koje je urađena formalna analiza nastupa zasniva se na Gofmanovoj 'pozorišnoj antropologiji' nastaloj korišćenjem dramaturških (teatarskih) principa u analiziranju društvenog života. Ovaj tekst nije, ipak, doslovna primena Gofmanovog koncepta 'pozorišne antropologije' već pre ispitivanje mogućnosti njene primene u savremenom kontekstu. Razlog za ovu ogradu jeste kulturološki aspekt njegovog koncepta prema kojem 'društvena uloga' nije stvarnost, već predstavljanje i prikriivanje stvarnosti.² Ipak, Gofman i sâm govori da uloga vrši određeni uticaj na stvarnost, pa i učestvuje u proizvođenju identiteta njenog nosioca. Ovim zaključkom, granice između stvarnog (prirodnog, svakodnevice, realnog) i fikcionalnog (mas-medijska scena kulture) se relativizuju. Na toj relativizaciji insistiram i tokom primene Gofmanovog koncepta u ovom tekstu. Pokušavajući da odredim poziciju javnih nastupa mas-medijske zvezde u kulturi u odnosu na problem imaginarno i simboličko/realno, u tekst uvodim i Bodrijarov koncept 'simulakruma i simulacija'.³ Dakle, vratiću se prvo korak unazad, kako bih pokazala način teoretizacije mas-medijske kulture na počecima artikulisanog konstituisanja mas-medijskog potrošačkog društva u zapadnoj kulturi sredinom prošlog veka, a zatim ću pokazati i promenu u njegovom mišljenju uvođenjem savremenog koncepta simulakruma i hiperrealnosti. Na kraju, nastup medijske zvezde posmatram i kao 'označiteljsku praksu', onako kako su je postavili Julija Kristeva i Rolan Bart. U tom smislu, javni nastup posmatram kao dinamičku intervenciju teksta u njegovo semiološko okruženje koja i svoje subjekte stavlja u proces čime njihovu stabilnost i samoidentifikaciju podvrgava osporavanju i neprestanim promenama.⁴

¹Gofman, Erving: *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Geopoetika, Beograd 2000, str. 29

²Pri ovome ipak treba imati u vidu da je čitava zamisao zasnovana pre gotovo 50 godina, kada drugačiji koncepti i nisu bili mislivi.

³Bodrijar, Žan: *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad 1994.

⁴Prema: Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1997, str 304-5 (praksa). Vid. i Žižek, Slavoj: *Označitelj/znak/pismo*, Mladost, Beograd 1976, str. 289

Prema ovako određenoj metodologiji, javne nastupe Džeja Ramadanovskog kao mas-medijske zvezde posmatram, dakle, ne kao transcendentnu i artifičijelnu pojavu, već kao kulturnu realnost koja jeste deo realnosti naše svakodnevice, naše privatnosti, našeg stvarnog identiteta i života. Gofmanova teorija, iako je veoma operativan model analize javnih nastupa, ostavlja kao podrazumevajući rascep između teatralizovane scene društvenog života i realnosti svakodnevice. Već sâm naziv studije *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu* ukazuje na postojanje dve sasvim različite i odvojene aktivnosti – predstavljanje i življenje svakodnevnog života. Tek redefinisanjem odnosa između javne i privatne, fikcionalne i stvarne scene na kojoj živimo, teorije kulture oduzimaju mas-medijima i mas-medijskoj zabavi alibi izolovanosti i odvojenosti (kulturne autonomije) od realnog života. Savremeni mas-mediji transformišu i proizvode realnost⁵ i istovremeno sakrivajući svoj medij, sakrivaju i društveni proces proizvodnje te realnosti.

Kao karakteristični instrument izvođenja javnih nastupa Džeja Ramadanovskog identifikujem 'prirodnost', pa je osnovna teza teksta da je njegova 'prirodnost' efekat gotovo savršeno sakrivenog medija, dakle i gotovo savršeno sakrivenog društvenog sadržaja i procesa proizvodnje njegove realnosti. To znači da izvođačka praksa Džeja Ramadanovskog skriva društvene razloge, procedure i zahteve svog nastajanja. Njegova 'prirodnost' (privid spontanosti, autentičnosti, bliskosti) jeste bitan mehanizam cenzure njegovih stvarnih političkih funkcija u konkretnom društvu i konkretnoj strukturaciji domaće masovne društvene realnosti. U tom smislu, biće značajno i izdvajanje dve faze u njegovim nastupima. Hoću da pokažem da mas-medijska društva informacijskog i semiološkog doba (doba poznog modernizma: pozni kapitalizam, pozni i nastajući postsocijalizam) ostavljaju i dozvoljavaju izuzetno mesto toj izuzetnoj društvenoj praksi (mas-medijska scena) koja nikada ne transcendirira društvo, već jeste unutrašnjodruštvena 'realna' i 'operaciona' praksa. Ona ima svoj društveni razlog i funkciju i, iako skriva uslove svog nastanka, upravo materijalnošću svog medija reprezentuje i rekonstituiše ono što društvo potiskuje kako bi se samoočuvalo i kako bi izgradilo svoj imaginarni totalitet totaliteta. Prema tome, mas-medijsku scenu smatram realnom i materijalnom scenom nesvesnog savremenog društva. Nadam se da će način na koji ću se ovde baviti javnim nastupima jedne mas-medijske zvezde omogućiti i, bar delimično, pokazivanje mehanizama koji uspostavljaju i proizvode zvezde, a time i njihovu utemeljenost (unutar-društvenost) u kulturnom kontekstu i mogućnosti njihovog realnog delovanja u tom realnom kontekstu, kontekstu realizacije društvenosti i društvenih odnosa.

Primer na kojem ću sprovesti ovako opcrtan tip analize jesu javni nastupi pevača novokomponovane muzike Džeja Ramadanovskog. Primer je delimično izabran na osnovu istraživanja koje je u Beogradu 2000. godine sproveo Nenad Dimitrijević.⁶ Prema njegovom istraživanju,

⁵Realnost realniju od realnog, realnost bez uzorka.

⁶Nenad Dimitrijević je za potrebe ovog temata tokom novembra i decembra 2000. godine sproveo istraživanje na malom broju ispitanika, izabranih po principu reprezentativnog uzorka. Iako su se pitanja odnosila na popularnost javnih ličnosti u Srbiji 90-ih, odgovori su pretežno ukazivali na trenutnu popularnost određenih ličnosti. Tako je, na primer, na samom vrhu rang-liste Vojislav Koštunica, ali je očigledno da se on ne može razmatrati kao jedna od najpopularnijih ličnosti tokom čitave protekle decenije, već samo u trenutku kada je istraživanje sprovedeno.

Džej Ramadanovski se nalazi pri vrhu konačne rang-liste popularnih ličnosti (četvrto mesto). Osim visokog mesta na rang-listi, ovaj primer je izabran iz još jednog razloga. Po mom mišljenju, Džej Ramadanovski je karakterističan i do tipa doveden predstavnik dominantne 'novokomponovane masovne kulture' u Srbiji u 90-im godinama.⁷

Analiza Džejevog⁸ nastupa, sprovedena metodologijom Gofmanove 'pozorišne antropologije' će, između ostalog, pokazati da su se njegova 'pojava', 'manir', 'lična fasada', 'dramaturgija' i svi ostali bitni elementi nastupa tokom analiziranog perioda u toj meri promenili da njegovi poslednji nastupi imaju veoma malo sličnosti s nastupima kojima je započinjao karijeru. Ova promena može biti indikativna i za promenu unutar čitavog kulturnog modela koji on zastupa (prikazuje, indeksira)⁹, kao i njegovog statusa u širem sociokulturnom kontekstu. On je sa relativno marginalne pozicije početkom 90-ih zauzeo poziciju jednog od najdominantnijih aktera sredinom i u drugoj polovini 90-ih, da bi ponovo izgubio dominaciju na samom kraju te decenije.

Njegovi se nastupi, u odnosu na ove promene, mogu podeliti u dve faze koje su potpuno podudarne s promenom njegove društvene funkcije, ali i promenama 'društvenog sadržaja' koji on (re)konstituiše. Pre nego analiziram pojedinačno obe faze, daću neke generalne napomene koje se odnose na celokupan njegov javni nastup tokom 90-ih. U obe faze, sa priličnom sigurnošću se može utvrditi da su Džejevi nastupi izuzetno uspešno izvedeni. Uspešnost izvođenja ovde se proglašava prema kriterijumima koje postavlja Gofman. To su, pre svega, kriterijumi doslednosti i koherentnosti. Tako, kada kažem da su njegovi nastupi uspešni, znači da su veoma dosledni i koherentni. Kao osnovna njihova odlika može se izdvojiti manipulacija manama. Ovakva 'dramaturgija' svakako jeste neuobičajena, ali ona se pokazala kao veoma uspešna i ona je, smatram, u najvećoj meri doprinela izgrađivanju njegove uloge kao očigledne, veoma dobro izvedene i kao lako (mada rizično) prihvatljive i popularne. Gofman u svojoj studiji odlično primećuje da »pojedinačeva izražajnost obuhvata dve izrazito različite vrste znakovne aktivnosti. Jedna uključuje ekspresije koje pojedinac *produkuje*, a druga ekspresije koje ga *odaju*«. ¹⁰

Iz ove napomene isključujem ekspresivnost i zamenjujem je konceptom 'proizvodnje' i 'ponude',¹¹ ali i onda ostaje teza da su nastupi mas-medijske zvezde 'tekst' (simbolička proizvodnja) u kulturi pa time i deo realne (simboličke) društvene prakse (diskurzivne prakse). Ostaje

⁷Rezultati istraživanja osujetili su već na samom početku još jednu moju nameru. Naime, moja je intencija bila da izdvajanjem primera ukažem i na paralelno postojanje različitih kulturnih modela koji određuju kulturnu mapu savremene Srbije. (Detaljnije videti u: Šešić-Dragićević, Milena: *Neofolk kultura*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1994) Ipak, rezultati dostupnih istraživanja su takvi da se ni na listama od po deset najpopularnijih ličnosti ne nalazi nijedna ličnost koja bi mogla reprezentovati neki drugi od 'novokomponovanog modela masovne kulture' i eventualno 'dogmatskog modela' čiji bi predstavnik donekle mogao biti Slobodan Milošević.

⁸U tekstu se dalje koristi ime Džej kao zvanično, umetničko ime Džeja Ramadanovskog.

⁹Po klasifikaciji Milene Dragićević-Šešić, to bi bio pomenuti 'novokomponovani model masovne kulture'.

¹⁰Gofman, *ibid.*, str. 16.

¹¹Insistiranjem na ovoj razlici ja i problematizujem čitavu Gofmanovu sociološku metodu koja zadržava prilično jasnu granicu između društvene uloge i stvarnog identiteta javne ličnosti. Ipak, nakon ove redefinicije, Gofmanova teorija i dalje je prilično operativan model analize društvenog i kulturnog života.

kao veoma značajna primedba o razlici između dve znakovne aktivnosti kojima se ostvaruje uloga. Mogli bismo ih podeliti na aktivnost koja jeste konstitutivna za određenu ulogu i na aktivnost koja iz nje ispada i remeti je. Tokom čitavog posmatranog perioda, može se zaključiti da su obe ove 'tekstualne proizvodnje' ravnopravno uključene u Džejeve nastupe. Ono što je značajano jeste da ova druga aktivnost, po Gofmanu 'odajuća' (a u mojoj terminologiji ona koja ispada iz standardizovanog 'simboličkog oklopa') ni u čemu ne podriva njegov nastup kako bi se to moglo očekivati (po Gofmanu). Iz nje se ne može iščitati nešto skriveno, nešto što intencionalno produkovani znaci kriju. U njegovom nastupu mane i omaške nisu ništa više kompromitujuće od onoga što on na prvi pogled svesno jedino nudi. Ne, on eksplicitno pokazuje i sinhrono radi s obe proizvodnje. Mane i omaške su dobrodošle, one su konstitutivne za njegovu spontanost i prostodušnost na kojima se zasniva i čitav nastup (pojava, manir, scenografija, dramaturgija). Takav nastup izgrađuje veoma jak i stabilan 'simbolički oklop' koji ovim (na prvi pogled paradoksom) sâm sebe čuva od svih mogućih 'pukotina' koje se obično javljaju kao rezultat 'odajućih znakova'. Svaka neumerenost i iskliznuće su poželjni, jer su već integrisani u integrativni sistem koji ih i dozvoljava i predviđa. U krajnjoj instanci, ovakvo korišćenje i potenciranje omaški može dovesti i do paradoksalnog efekta kada se njima prestane verovati kao iskliznućima. Zapali bismo u ćorsokak ukoliko bismo pokušali da iza 'lične fasade' koja izgleda kao da je intencionalno proizvedena, pronađemo 'pravi sadržaj društva' (istinu društva, ono što društvo potiskuje i skriva, uslove i proces proizvodjenja te 'fasade'). 'Iza' ne postoji ništa. Čitava označiteljska praksa odvija se jedino na površini, jedino u 'kako' nastupa, koji već uključuje i sadržaj i njegovu organizaciju. Postoji opna koja skriva prazninu i pokazuje je kao nešto puno smisla, značenja i vrednosti za 'normalnog' i 'običnog' čoveka postsocijalizma koji traži kroz 'ponuđenu zabavu' mogućnost potiskivanja problematične svakodnevice. Otpor materijalnosti medija već je intencionalno pokazan i to ne kao otpor, ne kao ono što bi poremetilo konstruisan nastup nego kao ono što ga takođe konstituiše. Moć takve 'prakse' jeste u tome što ona u sebe integriše svako slučajno ili, čak, konfrontirano društveno i kulturno značenje.

Prva Džejeva pojavljivanja karakteriše tzv. nedostojanstvena pojava. Njegova 'lična fasada' daleko je od glamuroznog ideala 'pravog muškarca' ili čak njegova suprotnost. Džej je izuzetno nizak rastom, dežmekast je i bez kose. On je tipičan primer bezazlenog i dobroćudnog sitnog zabavljača. U TV emisijama u kojima je najčešće gostovao (*Minimaksovizija*, *Maksovizija*) doslednim 'manirom' gradi i učvršćuje ovakvu 'pojavu'. Insistira na iskrenosti i na sva pitanja spremno i 'otvoreno' odgovara. Insistiranje na iskrenosti ili istinitosti potcrtava bitnu lakanovsku tezu da se istina/iskrenost konstituišu kao struktura fikcije (fikcionalnog ekrana koji nas odvaja od nemogućeg ili nepodnošljivog realnog). Njegov 'manir' je do krajnosti (ili preko granica koje bi mogao podneti i najlabaviji 'standardni građanski model', pa i 'rok-kultura kao masovna kultura mladih') neposredan. Njegova pojava i manir su sasvim 'out': pojavljuje se u jeftino-modernoj odeći (turski ili novopazarski džins), govori 'uličnim' jezikom (psovke, šatrovački), pred kamerama se ponaša 'spontano' i ne krije svoju 'neslavnu' prošlost (bio je 'šibicar' i sitni kriminalac). Skida šešir i publici pokazuje svoju 'čelu'. Fotografije se s jednom od najviših folk pevačica, Lepom Brenom. Pred kamerama

pokazuje tajne šibicarskog zanata. Ono što je u ovakvom nastupu najuočljivije jeste pomenuti rad s manama. Efekat tog rada jeste da njihovim eksplicitnim pokazivanjem, njihovim intencionalnim uključivanjem (umesto potiskivanja i prikrivanja) u nastup, one prestaju da budu omaške koje podrivaju nastup. One postaju konstitutivni element nastupa. Time, sâm medij postaje prividno transparentan, zapravo, sâm mediji postaje ljudskiji pred ili pod njegovim uplivom.

Jedan od najbitnijih elemenata prve faze njegovih nastupa jeste rad sa sopstvenom romskom nacionalnošću. U savremenom srpskom društvu koje je izrazito rasističko, Romi su onaj Drugi, stigmatizovan i marginalizovan; Rom je onaj naspram kojeg se mi ('mi' znači dominantno stanovništvo srpske nacionalnosti) sami identifikujemo i integrišemo. Pitanje statusa romskog nacionalnog i kulturnog identiteta jeste jedno od bolnih pitanja ovog društva. Ono što je bolno, društvo potiskuje, ali ono se nužno rekonstituiše i pokazuje upravo na sceni kulture (izuzetnih masovnih i medijskih označiteljskih praksi: zabava, seksualnost, religija, umetnost) čija je funkcija zapravo da ga sakrije.¹² U tom ključu značajno je analizirati i tretman Džejeve nacionalnosti u njegovim javnim nastupima. U onome što sam ovde postavila kao prvu fazu njegove karijere, fazu u kojoj on nastupa kao bezazleni sitni zabavljač, Džej reprodukuje dominantan tretman Roma u srpskom društvu. Svojom pojavom i maniom upravo podržava dominantan (nacionalistički i rasistički) diskurs koji Rome i pozicionira kao marginalnu socijalnu grupu, kao stigmatizovanog Drugog. Njegov nastup je izgrađen upravo na tome. »Ja sam simpatičan Rom. Ja sam, u svojoj klovnovskoj iskrenosti i dopadljivosti, sasvim prihvatljiv za vas koji se u odnosu na razliku ja-vi gradite kao dominantni kulturni identitet.« Na prvi pogled može izgledati da je njegova popularnost i forsiranje u mas-medijima nekakav proboj glasa tog Drugog u dominantni kulturni diskurs, ali se pri tom ne sme ispustiti iz vida da je taj glas društveno dopušten samo zato i samo tako što je on već internalizovao sve ono što ga održava i zadržava u položaju koji mu dominantan društveni diskurs prethodno dodeljuje. Osim toga, Džej kao mas-medijiska zvezda isključuje iz sebe (iz svog nastupa) istinu da je on jedan od izuzetaka. U tom isključivanju činjenice da je izuzetak, pokazuje se društveni sadržaj koji društvo potiskuje (on jeste izuzetak).

Kao karakterističan nastup za ovu prvu fazu, analiziraću TV spot za pesmu *Carica*. Spot za *Caricu* je urađen u izuzetno jeftinoj produkciji. 'Scenografija' je eksterijer, ambijent svakodnevnosti gradske pijace. Šminke i glamuroznih estradnih kostima nema. Džej je obučen u svakodnevnu odeću uličnog romskog preprodavca (jeftin džins i kačket, imitacije poznatih marki) kakvog smo mogli da sretnemo na bilo kojoj gradskoj pijaci. Pijaca jeste njegova scenografija, mesto koje mu je u društvu dodeljeno i dozvoljeno. Prizor deluje sasvim "prirodno" – on neproblematično simulira prizor iz svakodnevice i jeste prizor iz svakodnevice (koja je već sama posredovana). U spotu, Džej veselo poskakuje po pijačnim tezgama i oko njih, kao bez ikakve utvrđene koreografije. Mizanscen nije artifičijelan. Nije artifičijelan jer mi, iako možda nikada nismo videli kako Romi igraju, zamišljamo da oni igraju upravo tako. On za nas proizvodi predstave (*representations*) izgleda, ponašanja i neobavezno-zabavnog života onog Drugog (sveta Roma).

¹²Prema tekstu: Umetnost, društvo, *Polja*, br. 230. Novi Sad 1978 (autori: Slavoj Žižek, Mladen Dolar, Rastko Močnik, Danijel Levski i Jure Mikuž).

Ruke podignute iznad glave, pucketanje prstima i poskakivanje par koraka levo, par desno. On konstruiše figuru Roma, figuru koja postaje identifikaciona paradigma. Mi to tako zamišljamo i, zatim, vidimo i prepoznajemo, jer su mas-mediji već za nas stvorili takvu realnost. (Setimo se Kusturićinih filmova i njegove konstrukcije balkanskog orijentalizma kroz paraegzotičnost romskog sveta.) Ta realnost koju mas-mediji proizvode jeste istinita, ona je realnija od realne. Refren pesme otprilike glasi: »Kupiću ti bela kola / i u njima sveta pola / da živiš k'o kraljica / a noću k'o carica / i dve kuće velike / veće od Amerike / ...« Mi znamo da neće, i njegova 'pusta želja' za nas je pomalo tugaljiva, a hiperbolična ambicija, pre svega, zabavna. On nije kao mi i mi se u odnosu na njega određujemo kao ono drugo (više, bolje, evropskije, modernije, srpskije). On je neracionalan i zato stvara mogućnost da naše neracionalnosti izgledaju sasvim racionalno. On igra i peva i sanja o nekakvoj nemogućoj bajci dok u siromašnoj odeći skakuće preko pijračnih tezgi i našu 'nemoguću bajku' miloševićevske Srbije 90-ih čini podnošljivom. Ovaj spot uzimam kao paradigmatičan primer za čitavu prvu fazu Džejeve karijere. S ovim spotom kreće izgradnja pojave bezopasnog veseljaka koji peva i zlo ne misli i, svakako, nikome ne smeta (sic!). Ali, on nije onaj koji ne smeta već onaj koji konstruiše očekivanu ulogu onoga koji ne smeta. On smešta i identifikuje šta društvena margina u odnosu na dominantni centar može i sme da bude. Moja je teza da su svi njegovi prvi nastupi računali samo na to da ga publika 'toleriše'. Izgradio je ideološki zastor nad marginom, pokazujući je kao prihvatljivu, čak i kao simpatičnu. Zapravo, ta zamisao 'simpatičnog i prihvatljivog drugog' koja se nameće kroz medijsku sliku izabranim predstavnicima (pevačima, zabavljačima) margine od strane dominantnog centra jeste pravi kôd (prošiveni bod) koji razotkriva rasističke pozicije centra.

Čitava ova taktika ('dramaturgija') javnih nastupa bila je izuzetno efektna. Gofman naglašava da ako 'izvođač' krije neki aspekt svoje ličnosti i plaši se da će on u nekom trenutku postati vidljiv, time ugrožava sve svoje nastupe. I u situacijama koje su sasvim bezazlene, to jest u kojima ne postoji direktna opasnost od ovog razotkrivanja, 'izvođač' će pokazivati napetost, nervozu i nesigurnost. Džej ni u kom slučaju ne deluje narvozno i nesigurno. On ne samo da nije krio ono što bi se u građanskom društvu moglo smatrati manom, već je na tim manama insistirao i retorički ih preneglašavao. Publika je bila upoznata sa 'pravilima igre' i mogla je da odluči – ili da ga odbaci kao nedostojnog lakrdijaša ili da ga prihvati baš takvog kakav jeste. Ali, on je nudio sebe publici kao potvrdu same tolerantnosti te publike. Publika je gradila svoj lažni identitet tolerantnog društva kroz prihvatanje njegovog lakrdijaštva i simpatičnosti. Publika ne samo da ga je prihvatila, već je Džej sredinom 90-ih izrastao u megazvezdu domaće popularne muzičke i zabavljačke scene. Iako tumačenje ovih razloga izlazi izvan okvira Gofmanove metode, a ni u tekstu nema mesta za razvijanje dalje polemike, ja ću se na nju samo kratko osvrnuti. Ne samo da je domaća javnost prihvatila Džeja, već je on njoj bio potreban. On je bio potreban kao Drugi, kao objekt naspram koga će se konstituisati (lakanovski rečeno) 'subjekt' normalne, zdrave i tolerantne publike. Tako, za Džeja je postojala već-pripremljena-i-željena društvena uloga¹³ koju je on odlično odigrao.

¹³Prema Gofmanu, izvođači ne kreiraju za sebe uloge, već kada se nađu u situaciji da javno nastupaju oni samo biraju jednu od uloga koje je društvo pripremlilo i izvode je u većoj ili manjoj meri uspešno.

To mesto, ta uloga koju je on ostvarivao bila je uloga naspram koje je publika sama potvrđivala svoj identitet i svoju aktuelnu toleranciju (širinu, pluralnost). Njegova društvena funkcija bila je ideološka u smislu da možemo odahnuti: »On je onaj Drugi koji to izvršava za nas. (...Mi, na sreću, nismo i nikada nećemo biti kao on.) On je tako 'simpatičan' (čitaj duhovito-šeretski prihvatljiv) da ga mi volimo, a to znači da mi volimo i druge Rome, mada ih nikada nećemo uključiti u naš svet. Pa mi smo se dokazali na Džeju.« Njegovi nastupi su ono čemu društvo dozvoljava da unutar njega zauzme izuzetno mesto na kojem se zatvara pukotina (ponor očiglednog zla) u polju društvene prakse.¹⁴ Njegova društvena pojava nije fiktionalna, on se služi radom fikcije da bi konstituisao realnost. Njegova pojava nije imaginarna, nego realna, Simbolička dopuna svakodnevice. On jeste konstituent simboličkog reda svakodnevice srpskog društva. On jeste deo naše svakodnevice i jedino što krije svojom iskrenošću jeste da se istina društva otkriva upravo na njemu, na njegovoj pojavnosti i ulozi. On, poput Bodrijarovog Diznilenda, nudi iluziju da je stvarnost izvan njega. A nije. On je ta bitna konstitucija naše stvarnosti 90-ih. U tom smislu, od Gofmanove 'pozorišne antropologije' do Bodrijarovog 'simularkuma' bio je potreban samo jedan generacijski korak u teoriji, onaj korak u kojem je shvaćeno da mediji ne reprezentuju stvarnost, nego jesu proizvodnja stvarnosti, stvarnosti stvarnije od stvarne (ako pod stvarnom razumevamo neku neposredovanu, objektivnu stvarnost po sebi).

Vremenom, Džej postaje sve popularniji, sve dok sredinom 90-ih ne postane prava megazvezda domaće estradne scene (da li samo estradne scene? Ili, šta to znači: 'samo' estradne scene?). Taj status donosi mu i određeno bogatstvo, a ono i moć. Džej više nije sitni romski zabavljač.¹⁵ Iako je u prvim nastupima izjavljivao da 'mrzi foliranje' i držao se po strani od estradnog *mainstreama*, vremenom se inkorporira u estradni sistem i o ostalim zvezdama govori kao o svojim velikim prijateljima. Ostvario je neku vrstu 'američkog (holivudskog) sna' na način lokalne balkanske ili postsocijalističke priče. On pokazuje da je bogat i da ima izvesnu moć uspešne figure. Postaje figura poze, a ne društveni individuum. Kao primer pomenuću njegov nastup u emisiji *Maksovizija*. Džej se pojavljuje u skupom i kvalitetnom odelu i na ruci ima zlatan sat. Odelo više nije imitacija odela poznatih marki, nego odelo svetski poznate marke. Sat nije pozlaćen. Na njemu je sada sve ekstra, 'original'. Voditelj (Milovan Ilić Minimaks) ga provocira i Džej ga ubeđuje da je na njemu sve 'original', zatim, kako bi raspršio svaku sumnju pokazuje etiketu na svom odelu, marku sata, pa čak i etiketu na donjem vešu. Kamera sve to snima u krupnom planu. Nema podvale, možemo biti sigurni, sve je original i sve je vrednost. Džej je ostvario privid holivudskog sna: od sitnog kriminalca preko malog estradnog zabavljača do velike medijske i masovne zvezde. On je uspeo i kultura u kojoj je

¹⁴Detaljnije o ovoj funkciji izuzetnih društvenih praksi videti tekst materijalističke kritike: Umetnost, društvo / tekst... Dalje sagledavanje njegove uloge kao društvene funkcije mora ići u tom smeru, ali mali obim teksta dozvoljava da se za to sada daju samo naznake.

¹⁵Na frazi 'sitni romski zabavljač' insistiram jer on jeste ponudio takav imidž, a ne jer mislim da je to nekakvo Džejevo 'ontološko svojstvo'. Time, namerno pokušavam da sve ono što je najčešće ostajalo previđeno dovedem do jasnog govora i pokažem ga kao diskurs među diskursima, koji nema i kojem se ne sme ostavljati alibi naivnosti. Fraza koju koristim je namerno i eksplicitno surova i za 'sitnog romskog zabavljača' i za one koji su ga uspostavili i prihvatili takvog kao zvezdu.

uspeo pokazuje svoju moć i svoju toleranciju, on je dokazao da mi živimo u tolerantnoj i otvorenoj kulturi. On je za nas stvorio realno (simbolički identitet realnog) koje nam je bio potrebno da bismo podneli sopstvenu užasnu rigidnu zatvorenost i netoleranciju.

Nastupa s novim identitetom, s neverovatnom (hiperrealnom) spontanošću i otvorenom 'prostodušnom razmetljivošću' («Vidite šta ja imam!«). Nešto je tu ipak izostavljeno. Drugi 'koji su uspeali' (savremeni srpski biznismeni i političari) to nikada neće uraditi tako. Džej to opet radi i za njih i za nas. Stvarna moć (politička i ekonomska) nikada neće biti demonstrirana na takav način. Zato, postoji Džej. On nam govori o našem društvu: »Snovi su u Srbiji ostvarljivi. Ako se trudiš, uspećeš. U ovom društvu svakome su date podjednake šanse. Evo, vidite na primer mene.« A pokazuje: »U ovom društvu snovi su ostvarljivi samo za one koji neproblematično reprodukuju dominantne paradigme. Evo, vidite na primer mene.« Istina o društvu i istina društva ne mogu biti i nikada nisu identične.¹⁶

Čini mi se da je ova analiza Džejevog nastupa bar donekle potvrdila početnu pretpostavku: pojave, nastupi i društvene uloge ne kriju niti izražavaju neku skrivenu ili realnu stvarnost, već sami jesu naša društvena i kulturna stvarnost. Ovde je pokazano da su nastupi medijske zvezde (Džeja) povezani s realnim kontekstom Srbije 90-ih i da nastaju (pripremaju se i izvode) usred tog konteksta. Zaključak koji izvodim ne odnosi se više samo na konkretne nastupe Džeja, nego na osnovu njihove analize hoću na kraju da anticipiram raspravu medijske zvezde ne kao imaginarne, nego kao realne Simboličke 'dopune ovozemaljskoj bedi', za koju je ovaj tekst, nadam se, pokazao i ponudio strukturu.

Na osnovu tri primenjene teorijske metodologije¹⁷ javni nastupi medijskih zvezda mogu se posmatrati kao: predstavljanje stvarnosti, simptom i simulakrum. Gofmanova teorija po kojoj je javni nastup predstava (i predstavlja) stvarnosti, omogućava nam da na osnovu (formalne) analize javnog nastupa medijske zvezde prepoznamo sisteme vrednosti i poželjne i prihvatljive modele ponašanja u određenom društvu. Bodrijarova teza o simulakrumima, primenjena na javni nastup zvezde, pokazuje kako se na osnovu popularnosti određenog tipa 'društvene uloge' u određenom periodu može pretpostaviti stvaranje i/ili kretanje ka favorizaciji određenih društvenih i kulturnih tendencija koje medijska zvezda kao simulakrum anticipira i proizvodi u kulturnoj stvarnosti. Na kraju, posmatrajući mas-medijску zvezdu i njen nastup kao označiteljsku praksu, pokazuje se njena unutrašnjodruštvena pozicija, dakle društveni razlozi njenog nastajanja i njena realna društvena intervencija i funkcija.

Mas-mediji dakle nisu neka 'druga stvarnost', kao što ni programi koje oni proizvode nisu (mada bi nam bilo lagodnije da verujemo da je tako) izolovani od stvarnog života (svakodnevice). Naša svakodnevice je konstruisana radom mas-medija. Realnost je realnija od realnog jer jeste skup dinamičkih slika koji konstituišu uloge, funkcije, efekte ili poze figura. Prema tome, mas-medijske zvezde su društvena funkcija: one su

¹⁶Prema: Umetnost, društvo / tekst...

¹⁷Jedna se zasniva na Gofmanovom konceptu dramatizacije društvenog (i javnog) života, druga na Bodrijarovom konceptu medijskih simulakruma stvarnosti, a treća na poststrukturalističkom konceptu 'izuzetnih označiteljskih praksi'.

odraz koji skriva da nije transcendentan, simulakrum koji nas ubeđuje da nije stvaran, uloga koja (društveno dopuštenim) alibijem 'predstave' očuvava zdravorazumsku (znači konvencionalnu) stabilnu granicu između imaginarnog i realnog ali i između Simboličkog i realnog. Moja Analiza Džejevih nastupa manje je bila usmerena na to šta oni govore,¹⁶ a više na to kako govore i šta tim 'kako govore' pokazuju. To vodi, u najzaoštrenijem smislu, zaključku da je strah od medijskih sadržaja besmislen, jer razlog kao da se neprestano traži na 'pogrešnom mestu'. Tako, u slučaju mas-medijske zvezde opasnim bi se činio sadržaj njihovih nastupa, a zapravo osnovna opasnost je sâm konstrukt nastupa, a to jeste sve savršeni medij koji postaje 'kao' proziran i 'kao' po sebi razumljivo istinit. Zdravorazumska jasnoća i doslovnost medija estradne figure kakva je Džej skrivaju moćnu simboličku i medijsku 'mašineriju', zapravo, skrivaju poludeli vladajući Zakon društva koji želi sebe da prikaže kao zdravog, normalnog, tolerantnog, ljudskog. Materijalnost samog medija koju više ne primećujemo kao okvir (kontekst, instrument) tako uspeva da prikrije (potiskivani) sadržaj društva nudeći nam kao jedino vidljivo svoj sadržaj, ono čemu društvo dozvoljava da se necenzurisano u mediju, kroz medij, putem medija pojavi i stvori samo to društveno. Zato je moja zaključna teza da se iza prividno ljudskog lika društva kao realnog, krije moć represije, rasizma, dominacije i vladanja identitetima.

Izbor iz literature:

Bal, F: *Moć medija*, CLIO, Beograd 1997.

Bodrijar, Žan: *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad 1994.

Dragičević-Šešić, Milena: *Neofolk kultura*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1994.

Gofman, Erving: *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Geopoetika, Beograd 2000.

Umetnost, društvo...*Polja*, br. 230, Novi Sad 1978. (autori: Slavoj Žižek, Mladen Dolar, Rastko Močnik, Danijel Levski i Jure Mikuž). Tekst je originalno objavljen kao: Umetnost, družba... (Slavoj Žižek, Mladen Dolar, Rastko Močnik, Danijel Levski i Jure Mikuž) *Problemi-Razprave*, št. 3-5, Ljubljana 1975.

Žižek, Slavoj: *Znak / označitelj / pismo, prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Mladost, Beograd 1976.

¹⁶Ovde govoriti obuhvata sve elemente javnog nastupa a ne samo verbalne; ovde dakle govoriti znači proizvoditi značenje.

Jasmina Milojević

Na podijumima umetničke muzike

"Kulturna industrija prisiljava hiljadu godina razdvojena područja visoke i niske kulture, na jedinstvo na obostranu štetu. Visoka gubi u spekulisanju efektom, a niska je civilizacijskim kroćenjem lišena nesputanog otpora koji je održavala, sve dok društvena kontrola nije postala totalna."

Savremeno doba je, u tome se slažu gotovo svi teoretičari "postmoderne" i "postmodernizma", maltene izbrisalo razlike između visoke i masovne kulture, između avangarde i kiča.² Nivelisanje razlika na globalnom nivou, prožimanje i približavanje umetničkih žanrova, estetizacija svakodnevnog života, postojanje hiperrealnosti posredstvom moćnih nacionalnih i internacionalnih televizijskih mreža, odlika su i odraz vremena u kome živimo.

Istorijski i društveni trenutak u Srbiji devedesetih nosi i izvesne specifičnosti kada je u pitanju umetnička muzička scena. Izolovanost, pre svega kulturna, ratno okruženje, promocija "turbo-folk" masovne kulture kao državne umetnosti,³ u velikoj meri razlikovali su našu javnu muzičku scenu od drugih u Evropi. Protagonisti "turbo-folka", koje karakteriše velika profesionalnost u radu (bez obzira na krajnji ishod), prihvatili su MTV modele javnog prezentovanja svoje muzike, pre svega u formi muzičkog video-spota. Čitav njihov život, i privatni i javni, smešten je u sferu ideala masovne kulture: glamuroznog odevanja, ljubavnih skandala i veza najpopularnijih pevačica s "oštrim momcima" s gradskog asfalta.

Pre upuštanja u detaljniju karakterizaciju, potrebno je naglasiti da u posttehnološkom društvu globalnih televizijskih mreža, pridev "srpski" treba shvatiti u najširem smislu – kao sve one muzičke produkte koji su bili svakodnevno prisutni u javnim medijima. To važi utoliko pre što najznačajniji umetnici naših radio, TV i koncertnih programa, dugo već ne žive u našoj sredini. Muzičari – izvođači našeg kulturnog kruga mogu se podeliti u dve grupe. Prvoj, uslovno rečeno tradicionalnoj, koja se drži standardnih obrazaca javnog prezentovanja muzike (klasični koncert, muzičke numere iz studija snimane s jednom ili s dve kamere) pripadaju Aleksandar Madžar, Ksenija Janković, Nataša Veljković i Sandra Belić.⁴ Grupi onih čiji ne samo nastup, već čitava karijera i imidž imaju karakteristike masovne kulture, pripadaju Stefan Milenković, Marina Arsenijević, Dragana Jugović-Del Monako, Jadranka Jovanović,

¹T. W. Adorno, Resumé über Kultur-Industrie, navedeno prema Milena Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, Sremski Karlovci, Novi Sad 1994, str. 133

²Jameson, Fredric, 'Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma' u: *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*, Gvozden Flego, ur., Naprijed, Zagreb 1984, str. 187-232

³Ivanja Kronja, *Smrtonosni sjaj – masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Intervision 2001.

⁴Izvođača ozbiljne muzike ima mnogo više, ali su ovde uzeti u obzir samo oni najpoznatiji.

Aleksandar Šandorov i Ivan Tasovac.

Takozvana umetnička, ozbiljna muzika doskora je bila najočuvaniji, gotovo netaknut predstavnik tradicionalnog načina mišljenja, kako u umetnosti, tako i u društvenom životu. Bilo da zastupa ideale feudalnog društva (renesansa) ili buržoaskog (barok, klasika, romantizam), ozbiljna muzika je nalazila svoje (doduše malobrojne) pobornike u svim društvima, bila ona građanska ili totalitarna. Kao manifestacija elitnog kulturnog modela,⁵ ova vrsta muzike zadržala je svoju poziciju i u XX veku. Dakle, pripadnici *elitnog kulturnog sloja* (radnici u kulturi, stvaraoci, inteligencija, pripadnici srednjih i viših slojeva, rukovodstva umetničkih i naučnih udruženja, rečju, statusni stil života⁶) su oni koji kupuju CD i posećuju koncerte ozbiljne muzike.

Položaj umetnika, kompozitora ili izvođača bio je različit u zavisnosti od epohe, ali je do XIX veka pripadao nižoj društvenoj lestvici. Taj status je evoluirao od ranga konjušara, kuvarica i majordoma, do iznajmljenog muzičara, kao što je Hajdn bio na dvoru Esterhazijevih. Do demokratizacije muzičkog života dolazi tek posle Francuske buržoaske revolucije (1848), koja označava i početak romantizma u muzici. Tada se umetniku koji ne mora više imati plemenito poreklo, pridodaje oreol posvećenog, genijalnog bića, koje zaslužuje divljenje i onih iz najviših društvenih slojeva. Tako definisan status muzičara podrazumevao je i princip koji je već ranije postojao – obraćanje samo pripadnicima elitnog kulturnog kruga. Takva praksa nastavljena je skoro do kraja XX veka. Štaviše, krug onih kojima se ozbiljna muzika obraća bio je još suženiji u epohama ekspresionizma (kako nemačkog, tako i ruskog, tzv. paganskog ekspresionizma), minimalizma i avangarde šezdesetih, kao radikalnih kritika tadašnjih građanskih društava.

Posle dramatičnih proširivanja granica izražajnih sredstava muzike, kao muzičke forme (avangarda, minimalizam, konceptualizam), u posthladnoratovskoj, posttehnološkoj i informatičkoj eri, eri postmoderne, krajem osamdesetih godina XX veka dolazi i do promene statusa umetnika, posebno javnog prezentovanja muzike.⁷ Razlog tome je, na prvi pogled, kako to sami izvođači obrazlažu, nedovoljna komunikativnost umetničke muzike, naročito savremene, sa širom slušalačkom publikom. Na temelju tog stava, jedan broj kompozitora okrenuo se anahronističkim, predmodernim idealima *melodije*.⁸ No, najveći teret posredovanja između kompozitora, muzike i recipijenta jesu interpretatori koji, svojstveno postmodernoj kulturi, elitističkom muzičkom produktu, pripajaju neke elemente masovne kulture.

Prvi pokušaj "približavanja" umetničke muzike širem auditorijumu krajem osamdesetih godina XX veka, oblikovao je koncert kao performans, u kome će pre svake kompozicije publika dobiti objašnjenje o instrumentu, epohi i stvaralačkom periodu. Pri tome, muzičar je imao držanje i nastup televizijskog "šoumena", čija je osnovna namera da publici priušti dobru zabavu, "a good fun". Prvi koncert te vrste u Beogradu viđen je 1996. godine na BEMUS-u, kada je nastupio perkusionistički "Safri duo" (Švedska). Ostalo je nejasno – da li su dvojica

⁵Kulturni model definisan prema klasifikaciji Milene Dragićević-Šešić. *ibid.* str.11

⁶*Ibid.* Str.11

⁷Miško Šuvaković, *Postmoderna*, Narodna knjiga /Alfa, Beograd str.120

⁸*Ibid.*122

briljantnih muzičara zbog neobaveštenosti ili predrasuda, ili naprosto po inerciji, beogradskoj publici detaljno objasnili da je "Bah bio jedan nemački kompozitor...", tek, događaj je poprimio obeležja malog skandala. Demonstrativna ustajanja i zalupljivanja teškim vratima velike sale Kolarca, ipak nisu omela dvojicu profesionalaca da svoj "šou" dovedu do kraja. Oni koji su uspeli da zanemare upliv popularnih žanrova, uspeli su da čuju i dobru muziku.

U našem kulturnom prostoru mogu se uočiti dve tendencije razvoja u prezentovanju ozbiljne muzike. Jedan naginje populističkom kulturnom modelu, koji uključuje doživljajno-potrošačku orijentaciju, narcizam, želju za kretanjem u društvu ljudi na položajima društvene moći, glamur, fatalne žene i muškarce, otvoreno iskazivanje erotskih težnji, konformizma.⁹ Model savremenog muzičara na sceni ne uklapa se u predstavu slabašnog, tuberkuloznog Šopena, ili boema - oličenja buržoasko-ranoindustrijskog načina života. Muzičar je danas gotovo podjednako lep i u formi koliko i holivudski glumac. Kao važne karakteristike preuzete iz populističke kulture predstavljaju laskanje publici, kao i korišćenje masovnih medija za promociju. Pripadnici ovog modela u ozbiljnoj muzici rado daju odgovore na pitanja karakteristična za populistički model: lična karta, osobine, intima, ukus, uspeh.¹⁰ Sve navedene karakteristike spajaju se u javnom nastupu s visokorafiniranom muzikom. Gotovo je nadrealan (bolje reći, u duhu vremena hiperrealan) spoj duboko emocionalno iznijansirane muzike pripadnika ovog modela, s njihovom veoma često šljaštećom, vulgarnom garderobom i otvorenom seksualnom manipulacijom. Posredno preno-šenje erotske poruke ne odvija se uvek preko odeće, već i putem posebnog ponašanja koje se obično naziva šarmom. Pojavljivanjem u emisijama populističkog sadržaja, na modnim revijama i mondenskim zabavama, ali retko u intelektualnim krugovima, oni kao da žele da kažu "Nismo mi (ne muzika, jer ona i interpretacija jesu) toliko elitni." Time ova vrsta muzičara uspostavlja prisnost s publikom, na isti način na koji to radi pop ili zvezda "turbo-folka". Pri tome, za razliku od populističkih žanrova ovaj muzičar ne može menjati ad hoc svoj pripremljeni program, tako da svi pomenuti ustupci zapravo nemaju nikakvog efekta na percepciju same muzike. U publici je, istina, više ljudi, ali je muzika ostala hladna i daleka kao što je i bila, jer se doživljajni habitus slušaoca nije proširio.

Drugi tip savremenog ozbiljnog muzičara preuzima neke od karakteristika rok kulture, kao masovne kulture mladih.¹¹ Oni imaju "izražen faktor stila"¹² korišćenje karakterističnih vizuelnih simbola, pre svega odeće i frizure, tipične za neki od potkulturnih stilova. U odevanju to može biti neobavezan stil - raskopčana karirana košulja prebačena preko farmerki, kožna jakna (šoferska ili rokerska) i patike. Frizura može biti "rokerski duga" ili pankerski kratka, ili "šminkerski" ofarbana. Na prvi pogled, ove muzičare neformalnog ponašanja karakteriše i nekonformizam, međutim, većina njih su deo prosvetiteljsko-dogmatskog establišmenta. Ono što ih razlikuje od populističkog modela jeste i povremeno i neprofesionalno bavljenje i nekim od žanrova popularne muzike (džez u slučaju Najdžela Kenedija, ili rok u slučaju Aleksandra Šandorova).

⁹M. Dragičević-Šešić ga naziva još i novokomponovani. *Neofolk* ..., str.14

¹⁰*Ibid.* Str.58

¹¹*Ibid.* 15

¹²*Ibid.* 15

Može se reći da, prema definiciji Dika Hebdidža, i jedno i drugo usmerenje možemo imenovati kao "spektakularnu potkulturu".¹³ Ona predstavlja namernu, unapred smišljenu komunikaciju sastavljenu od različitih parametara (stil, video-spot, Internet prezentacija, TV nastup) koji su ravnopravni s muzikom. Ozbiljna muzika je prestala da bude paradigma socijalizacije u visoko društvo. Ona danas predstavlja "estetičku lepotu koja podseća na kompatibilnost s lošom prezentacijom", kako je to precizno objasnio filozof Herbert Markuze. Dok su supkulture uzimale simboličnu celinu i podrivale njihovo prvobitno ispravno značenje, dotle neki "ozbiljni" muzičari ispravnoj celini daju neispravne simbole i tvore novi, neispravni diskurs.¹⁴

Predstavnici masovne kulture u ozbiljnoj muzici

Očigledan primer upotrebe sredstava masovne kulture u ozbiljnoj muzici predstavlja globalna karijera "Tri tenora" (Lučano Pavaroti, Placido Domingo, Hoze Kareras). Sama operaska umetnost podložnija je osavremenjivanju nego drugi žanrovi umetničke muzike, no to se odnosi pre svega na druge parametre (scenografija, kostim, režija). Okosnicu njihovih nastupa čine samo pojedine arije, dueti i trija, napolitanske pesme, ali i šlageri. Njihovi nastupi odvijaju se kako u elitnim koncertnim salama (Kovent Garden, Milanska skala), a tokom poslednjih godina, primetna je tendencija ka omasovljenju publike, što je vidljivo u nastupima na otvorenim prostorima (trgovi, stadioni). U pogledu odevanja, "Tri tenora" ostaju u domenu tradicionalnog: bela košulja, leptir-mašna i frak. Povezujući se s pop kulturom, najdalje su otišli snimajući reklame za zubne paste.

Svet naše operске umetnosti trudi se da prati glamurozni stil holivudskih diva, odevajući se u skupu, glamuroznu odeću (Jadranka Jovanović, Dragana Jugović-Del Monako). Sledeći ovaj trag, pripadnice operskog sveta kod nas drže oko sebe oreol tajnovitosti, ne komunicirajući previše s medijima. Ponekad sarađuju i s pop muzičarima, kao što je bio slučaj saradnje Jadranke Jovanović i Momčila Bajagića Bajage.

Stefan Milenković

Od prvih svojih pojavljivanja, Stefan je imao status zvezde vunderkinda, momka koji, tehnički, savršeno vlada svojim instrumentom i zadivljuje zrelošću interpretacije. Međutim, njemu se dogodilo nešto što, po mišljenju mnogih kritičara, jednostavno, nije smelo da se desi – *postao je fenomen* čiju neponovljivu interpretaciju retko ko zaista *sluša*. Koncerti Stefana Milenkovića, šta god on svirao (makar i "Torzo" Ljubice Marić), po svim svojim karakteristikama predstavljaju masovni spektakl, jer svojom harizmom posreduje prisnost između prisutnih otuđenih individua. Njegovu publiku, osim malobrojnih stručnjaka, čini srednji službenički stalež, koji svojim odevanjem pokazuje jasno izraženu orijentaciju ka statusnom stilu življenja. Poslednjih godina tu su i pripadnici novobogataške "elite", čije večernje haljine više pristaju pojedinim emisijama TV Pink. No, kako se došlo do ovakve situacije? Čini se da je Stefanova karijera svesno i vođena ka karijeri megazvezde,

¹³Dik Hebdidž, *Potkultura, značenje stila*, Beograd 1980. str.102

¹⁴*Ibid.*103

koja će se od opštih standarda zvezde razlikovati jedino po muzici koju svira. Ponekad se čini da je muzika bila samo sredstvo, ali ne i centralno mesto njegovog delovanja. Jer, kako drugačije objasniti fotografiju polunagog Stefana u ženskom časopisu (*Ana*, mart 1998), gostovanje u emisijama s novokomponovanim pevačicama (Minimaksovizija, TV Pink, TV Palma), mnogobrojne emisije na Trećem kanalu u kojima je ključno pitanje bilo njegov ljubavni život, emisije o modi u kojima obrazlaže svoje mišljenje o odevanju, pretencioznu scenografiju u Centru "Sava", itd.

Marina Arsenijević

Za razliku od Stefana Milenkovića, rad Marine Arsenijević je od početka bio podržavan od prethodnog režima i etabliran kao "državna umetnost".¹⁵ U skladu s tadašnjim imperativom očuvanja nacionalnog identiteta, opredelila se za žanr koji je nazvala etnoklasika. Ta muzika, koja tretira folklor bez gotovo ikakvog razumevanja biti muzike, po svojoj prilici je bila samo ukras fenomena zvanog Marina Arsenijević. Ono što je očigledno, jeste njen izgled zvezde koji je neka vrsta mešavine operске dive (duge, dekoltoovane haljine bez leđa, s dosta šljokica i ukrasa), i domaće sponzoruše (duga veštačko-plava kosa, s jakim šminkom). Njene fotografije krasile su naslovne strane časopisa u maniru najvećih manekenskih zvezda i top modela. S druge strane, njeni verbalni nastupi odaju utisak žene koja ima dosta faktografskog znanja, ali ne i mogućnost sintetizovanja. Jednom rečju, Marina Arsenijević je idealna slika balkanske obrazovane žene koja je napravila uspeh pomoću muzike koja je potpuno bezvredna, ali uz podršku muškaraca koji upravljaju i doziraju meru njenog uspeha.

Drugu vrstu zvezda na srpskoj klasičnoj muzičkoj sceni predstavljaju oni muzičari koji su, s jedne strane, etablirani u klasični muzički život, a s druge, u svom nastupu i stilu koriste rok ikonografiju.

Aleksandar Šandorov

Aleksandar Šandorov, profesor na FMU u Beogradu, još kao mladi asistent počeo je saradnju s grupom "Idoli", na polju popularne muzike. Dakle, u samoj muzici nije dolazilo do mešavine žanrova, jer je Šandorov u svojim samostalnim koncertnim nastupima svirao klasičan program i dela savremenih domaćih kompozitora. Međutim, u samom stilu odevanja i scenskom nastupu može se videti da je on poklonik rok ikonografije. Neobavezan stil odevanja, nonšalantan ulazak na scenu kao i gestikulacija za klavirom koja, po pravilima klasičnog shvatanja scenskog sviranja, najblaže rečeno, nije poželjna, svedoči o otklonu koji on čini u odnosu na svoje klasično obrazovanje.

Ivan Tasovac

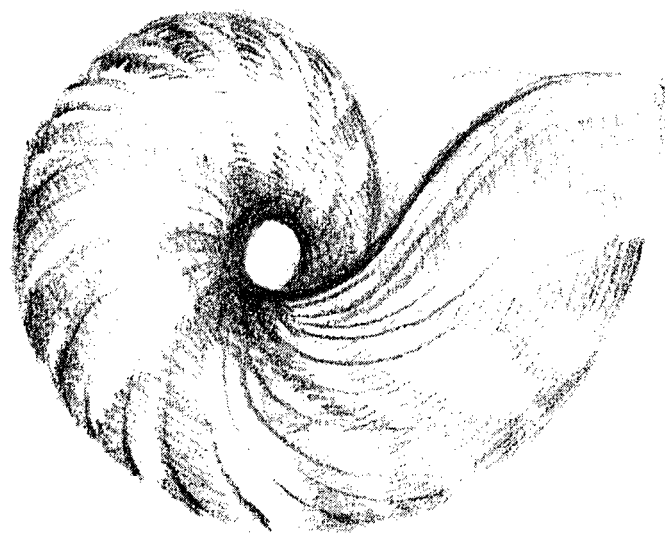
Pijanista Ivan Tasovac je, za razliku od Šandorova, ostao pri klasičnom muzičkom repertoaru. Ipak, njegov stil odevanja i nastupa je radikalniji, jer tu je kosa ofarbana u plavo, rokerska jakna i slično, skandalozne izjave koje potpuno negiraju istorijsko tumačenje muzike,

¹⁵ J. Kronja, str.43

kao i nezainteresovanost za savremene trendove u umetničkoj muzici. Reklo bi se – težnja da se pribavi oreol rokenrol zvezde.

Na kraju, može se postaviti pitanje da li se odklon klasičnih muzičara ka nekim manifestacijama pop kulture može tumačiti jednostavnom željom za ekscentrizmom i održanjem popularnosti? Čini se i da je samo vreme nametnulo neke zajedničke obrasce, pre svega zajedničke kanale komunikacije (radio, TV), ali tu je i saznanje da njihova muzika, iako zadovoljava više od jednostavnih emocionalnih potreba (što je kod većine popularnih žanrova), za većinu ljudi nije dovoljan motiv za odlazak na koncert ili kupovinu CD. Takođe, duh vremena (postmodernog) kome se ni muzičari ne mogu oteti, nalaže integraciju postojećih a ne stvaranje novih vrednosti.

***Kultura u
novom ključu***



Volfgang Velš

Transkulturalnost

forma današnjih kultura koja se menja

»Kada mislimo o budućnosti sveta, uvek mislimo kuda će stići ako nastavi da se kreće pravcem kojim vidimo da danas ide; ne pada nam na pamet da taj put nije prava linija nego kriva, koja stalno menja svoj pravac.«

Ludvig Vitgenštajn, *Culture and Value (Kultura i vrednost, 1929)*

Pre nekoliko godina, jedno jednostavno pitanje bilo mi je prilika da razvijem koncept multikulturalnosti. Imao sam utisak da naše shvatanje kulture više ne odgovara objektu, današnjim kulturama. Ili, drugačije rečeno: činilo mi se da današnje kulture pokazuju drugačiji sastav od onog koji tvrde, odnosno sugerišu naši koncepti kulture. Ako bi se to pokazalo tačnim, bilo bi važno da razvijemo novu konceptualizaciju kulture. To pokušavam da uradim pod naslovom 'transkulturalnost'.¹

Ovo izlaganje čine četiri dela: počinje kritikom tradicionalnog koncepta pojedinačne kulture (I), kao i novijih koncepata multikulturalnosti (II), sledi detaljno razmatranje početaka (III) i nekih perspektiva (IV) koncepta transkulturalnosti. Čini mi se da je taj koncept, i iz deskriptivnih i iz normativnih razloga, najprimereniji današnjim kulturama.²

Još nešto unapred: sigurno ću, u nekim pogledima shematizovati, ekstrapolirati i preuveličavati razvoj za koji verujem da sam mu svedok. Biće tu nekih stvari za kritiku. Ipak, prvo, kad neko uopšte hoće nešto da kaže, mora preuveličavati. I drugo, preuveličavanje je načelo same stvarnosti; sutrašnja stvarnost biće preuveličana sadašnjost; to je ono što nazivamo razvojem.

I Tradicionalni koncept pojedinačnih kultura

Ali, zbog čega ja mislim da konvencionalni koncepti kulture više ne odgovaraju konstituciji današnjih kultura? Šta je tradiciorna konceptualnost kulture obuhvatala, i koje su to nove realnosti koje se više ne pokoravaju starim odredbama?

¹Prva verzija ove koncepcije objavljena je kao «Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulture», u: *Information Philosophie*, 2, 1992, str. 5-20. Više detalja pružaju italijanski prevod («Transculturalità. Forme di vita dopo la dissoluzione delle culture»), u: *Paradigmi. Revista di critica filosofica*, posebno izdanje «Dialogo interculturale ed eurocentrismo» X/30, 1992, str. 665-689), nemački («Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen»), u: *Sichtweisen. Die Vielheit in der Einheit*, Weimar, Weimarer Klassik, 1994, str. 83-122) i engleski (Transculturality The Form of Cultures Today», u: *Le Shuttle: Tunnelrealitäten Paris-London-Berlin*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1996, str. 15; nekoliko proširenih verzija treba da se pojave u raznim časopisima i priručnicima.)

²Videće se da se ovde ne radi o pukoj konceptualnoj igri staklenih perli, već o tome da je ovakva konceptualna revizija bogata pragmatičnim konsekvencama. Tako, na primer, dobar deo kritika nekih fenomena savremene kulture, onih nepodnošljivih stvari koje im se pripisuju – ljudi recimo, pričaju o difuziji kulture ili uništavanju kulture – iskreno se objašnjavaju zastrarelošću korišćenih termina na kojima počivaju. Ljudi odbacuju ono što nisu u stanju da shvate na osnovu odbačenih kategorizacija.

1. 'Kultura' u tradiciji

a) Od posebnog ka opštem konceptu kulture

'Kultura' je kao *opšti koncept* koji obuhvata ne samo jednu već sve reifikacije ljudskog života, prvo stvoren u 17. veku. Kao opšti koncept tog tipa 'kultura' se prvi put javila 1684. godine kod Samuela fon Pufendorfa, stručnjaka za prirodno pravo.³ On je 'kulturom' označio zbir svih onih aktivnosti kojima ljudi oblikuju svoj život kao specifično ljudski nasuprot čisto animalnom.⁴

Pre toga imenica 'kultura' nije imala takvu apsolutnu upotrebu. Kultura je više bila odnosni izraz koji se ticao specifičnih domena ili aktivnosti. Tako je u antici Ciceron govorio o »cultura animi« (»brizi za duh«),⁵ sveti oci su propagirali »cultura Christianae religionis«,⁶ dok su u renesansi Erazmo i Tomas Mor branili »cultura ingenii« - kulturu inventivnog duha.⁷ Vekovima se izraz 'kultura' javljao jedino u takvim složenicama i odnosio se na *konkretne* domene aktivnosti.

S Pufendorfom je 'kultura' postala kolektivni singular i autonoman koncept koji je sada u preteranoj unifikaciji polagao pravo na to da obuhvata *celinu* aktivnosti jednog naroda, društva ili nacije. Vek kasnije, taj globalni koncept kulture kod Herdera posebno u njegovim *Outlines of a Philosophy of the History of Man* (Osnovama filozofije istorije čoveka) objavljenim od 1784. do 1791. - oblik koji će potom ubuduće ostati egzemplaran.^{8,9} Mnogi i danas veruju da je herderovski koncept kulture validan. Nisu to samo tradicionalistički umovi, svedoci smo različitih oživljavanja ove koncepcije koja ide od etničkog fundamentalizma do Hantingtovog govora o »civilizacijama«.

b) Herderov koncept kulture

U pogledu osnovne strukture, Herderov koncept karakterišu tri determinante: društvena homogenizacija, etnička konsolidacija i

³U drugom izdanju svog dela *De jure naturae et gentium libri octo* (Frankfurt am Main, 2. izdanje, 1684), Pufendorf je, na više mesta, ostvario prelaz od tradicionalnog koncepta kulture, specifične 'cultura animi', ka novom govoru o opštoj 'kulturi' (Knjiga II, pogl.4, parag. 1). Već pre toga on je u pismu Christianu Thomasiusu od 19. januara 1663, govorio o 'vera cultura', to jest, strogo uzev, po prvi put upotrebio izraz 'kultura' u apsolutnom značenju. (Pismo je objavljeno u: Christian Thomasius, *Historia juris naturalis*, Halle, 1719, dodatak II, Epistola I, str. 156-166, ovde str. 162)

⁴Vidi, Samuel von Pufendorf, *De jure naturae et gentium libri octo*, II, 4.

⁵Marcus Tullius Cicero, *Tusculanae disputationes*, II, 13.

⁶Wilhelm Perpeet, «Zur Wortbedeutung von 'Kultur'», u: *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, ur. Helmut Brackert and Fritz Wefelmeyer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, str. 21-28, ovde str. 22

⁷*Ibid.*

⁸Johann Gottfried Herder, *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, New York, Bergman Publishers, 1966. Delo je prvi put objavio izdavač Hartknoch press u Rigi i Lajpcigu i to u četiri posebne celine, svaka od po pet knjiga 1784, 1785, 1787 i 1791. godine.

⁹O konceptu 'kulture' vidi i: Joseph Niedermann, *Kultur: Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*, Florence, Biopolis, 1941; Perpeet, «Zur Wortbedeutung von 'Kultur'», l.c.; Jörg Fisch, «Zivilisation, Kultur», u: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992, tom 7, str. 679-774; Gyorgy Markus, «Culture: the making and the make-up of a concept (an essay in historical semantics)», u: *Dialectical Anthropology* 18, 1993, str. 3-29

interkulturno razgraničenje.¹⁰

Prvo, uzima se da svaka kultura oblikuje ceo život određenog naroda i njegovih pripadnika, čineći svaki čin i svaki predmet nepogrešvim primerom upravo te kulture. Koncept je unifikatoran. Drugo, kultura uvek mora biti »kultura jednog naroda«, predstavljajući, po Herderu, »cvet« njegovog postojanja.¹¹ Dakle, koncept je vezan za narod. Treće, sledi i jasno razgraničenje prema spolja: Svaka kultura, kao kultura jednog naroda, mora se razlikovati i ostati odvojena od kultura drugih naroda. Koncept je separativan.

2. Zastarela svojstva

Sva tri elementa ovog tradicionalnog koncepta danas su postala neodrživa. Prvo, moderna društva su unutar sebe u toj meri diferencirana da uniformnost više nije za njih konstitutivna ni ostvariva (a osnovana je sumnja da li je ona ikad u prošlosti i bila). T.S. Eliotova neoherderovska izjava iz 1948. da je kultura »čitav način života jednog naroda, od rođenja do smrti, od jutra do mraka, pa čak i u snu«,¹² danas je postala očiti ideološki dekret.¹³ Moderna društva su u sebi multikulturalna, uključujući mnoštvo različitih načina života i životnih stilova.¹⁴ Prvo, postoje vertikalne razlike u društvu: kultura radničkog kvarta, dobrostojećeg rezidencijalnog kraja, kultura alternativne scene, recimo, jedva da pokazuju ikakav zajednički imenitelj. Drugo, postoje horizontalne podele: polne podele, razlike između muškaraca i žena, između heteroseksualnih i lezbijki i homoseksualaca mogu konstituisati posve različite kulturne obrasce i oblike života. Tako se već u pogledu ove prve tačke, homogenosti, pokazuje da je tradicionalni koncept kulture faktički neadekvatan: nije u stanju da se nosi sa unutrašnjom kompleksnošću modernih kultura. Treće, etnička konsolidacija je sumnjiva: Herder je težio da zamisli kulture kao zatvorene sfere ili autonomna ostrva, od kojih svaka odgovara teritoriji i jezičkoj rasprostranjenosti jezika jednog naroda. Kulture je trebalo da žive strogo unutar sebe i zatvorene u svoju sredinu. Ali, kao što znamo, takve definicije vezane za narod krajnje su imaginarne i fikcijske; teško da mogu prevagnuti nad istorijskom činjenicom međusobnog mešanja. Nacije nisu nešto dato, one su i nasilno uspostavljene.¹⁵ A političke opasnosti u narodu utemeljenih i

¹⁰Ovde se neću baviti Herderovim posebnostima; usredsrediću se na tipologiju njegovog koncepta kulture. O pogledima na moguću savremenu relevantnost Herdera, vidi: *Herder Today*, ur. Kurt Mueller-Vollmer, Berlin, de Gruyter, 1990.

¹¹Herder, *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, New York, Bergman Publishers, 1966, str. 394 /13, VII.

¹²T.S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture*, London, Faber and Faber, 1948, str. 31

¹³I dvadesetovekovna etnologija dugo je radila sa shvatanjem da je kultura u sebi jedna strukturisana i integrisana celina. Knjiga Ruth Benedict *The Patterns of Culture* (Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1934) je reprezentativan primer toga. Od šezdesetih i sedamdesetih godina sumnje u tu premisu bile su sve glasnije (Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973). Margaret Archer nazvala je «mit o kulturnoj integraciji» sumnjivim «nasledem etnologije» (Margaret Archer, *Culture and Agency*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, str.2. ff.)

¹⁴O ovome ću detaljnije govoriti u raspravi o multikulturalnosti.

¹⁵To su vrlo efektno primetili Ernest Gellner i Erik Hobsbawm: «Ključna greška i prijatelja i neprijatelja nacionalizma je pretpostavka da je on nekako prirodan /.../. Istina je, naprotiv, da ničeg prirodnog ni univerzalnog nema u imanju 'nacionalnosti'. »(Ernest Gellner, *Thought and Change*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1964, str. 150 f.) «Nacionalizam nije dolaženje do samosvesti nacija; on izmišlja nacije gde ne postoje (*Ibid.*, str. 168). «/.../ nacionalni fenomen ne može se adekvatno istraživati a da se pomna pažnja ne posveti 'izmišljanju tradicije'. (Eric Hobsbawm, «Introduction: Inventing Traditions», u: *The Invention of Tradition*, ur. Eric Hobsbawm i Terence Ranger, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, str. 14)

etničkih fantazija danas se mogu doživeti gotovo širom sveta.

Najzad, koncept zahteva spoljno razgraničenje. Konstatujući da «svaka nacija ima svoj *centar sreće u sebi samoj*, baš kao i svaka sfera svoj centar gravitacije»,¹⁶ Herder sasvim tipično nastavlja: «Sve što je pak *jednako* mojoj prirodi, što se u nju može *asimilovati*, tome zavidim, za tim žudim, želim da bude moje; *s onu stranu toga*, blagoslovena priroda oboružala me je *bezosečajnošću, hladnoćom i slepilom*; koji čak mogu prerasti u *prezir i gađenje*.»¹⁷ - Kao što vidite: Herder brani dvostruki naglasak na svoje i isključenje tuđeg, pošto je tradicionalni koncept kulture istovremeno koncept unutrašnje homogenizacije i spoljne separacije. Grubo rečeno, po samoj svojoj koncepciji on teži nekoj vrsti kulturnog rasizma.¹⁸ Premisa sfere i pravilo čistoće ne samo da onemogućavaju uzajamno razumevanje između kultura, već prihvatanje kulturnog identiteta ovog tipa u krajnjem vodi separatizmu i utire put političkim sukobima i ratovima.¹⁹

Da sumiramo: klasični model kulture ne samo da je deskriptivno neupotrebljiv, nego je i normativno opasan i neodrživ. Ono što nam danas treba jeste napuštanje tog koncepta i promišljanje kulture s onu stranu suprotstavljenosti svog i tuđeg «s onu stranu i heterogenog i vlastitog», kako je to nekad formulisao Adorno.²⁰

II Koncepti multikulturalnosti i interkulturalnosti

Sada bih želeo da govorim o novijim pojmovima multikulturalnosti i interkulturalnosti. Želeo bih da ukažem na nezgodan način na koji oni – uprkos svoj očitoj progresivnosti – i dalje ostaju vezani za tradicionalni koncept.

¹⁶Johann Gottfried Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, str. 44 f.

¹⁷*Ibid.*, str. 45. Herder nastavlja: *!...!* pogledajte kako Egipćanin *mrzi* pastira, litalicu! kako *prezire* frivolnog Grka! Tako je to sa svake dve nacije čije se sklonosti i krugovi sreće *sudaraju* – onda se to zove *predrasuda! vulgarnost!* uskogruđi *nacionalizam!* (*Ibid.*, str. 45 f.) Na ovu primedbu prosvetiteljstva, Herder objašnjava: «Predrasuda je dobra *!...!* jer *usrećuje*. Ona tera ljude zajedno ka njihovom centru, učvršćuje ih u njihovoj osnovi, čini ih naprednijim u *njihovoj vrsti*, strasnijim pa onda i srećnijim u njihovim *sklonostima i ciljevima*.» (*Ibid.*, str. 46.) On dodaje: «Nacija koja zna najmanje, koja ima najviše predrasuda je, tako gledano, često prva: doba lutajućih žudnji i obećavajućih dalekih putovanja već su *bolest, nezdrava naduvenost, zebnja pred smrću!*» (*Ibid.*)

¹⁸Tip rasizma koji je sa ostrvskim ili sfernim aksiomom ugrađen, koji je čak zadržan tamo gde je biološki etički rasizam odbačen, to jest, onde gde se data kultura više ne definiše pozivajem na narodnu kulturu, već na definicione supstitute kao što su nacija, država, čak i cirkularno «kulturalna nacija». Jer, u nepromenjenom oslanjanju na autonomni oblik kulture, i dalje se strukturalno zastupa neka vrsta *kulturnog* rasizma. U vrlo cenjenom obraćanju UNESCO-u 1971, Lévi-Strauss podvukao je relevantnost specifičnog kulturnog rasizma. Po njemu, 'rasu', treba razumeti ne toliko kao osnovu već pre kao *funkciju* kulture. Svaka kultura u meri u kojoj se samostalno razvija i delimitira u odnosu na druge kulture, naginje kulturnom rasizmu. (Claude Lévi-Strauss, «Race and Culture», u: Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, str. 21-48, posebno str. 36. O strateškoj funkciji rasizma u modernoj državi vidi: Michael Foucault, «Faire vivre et laisser mourir: la naissance du racisme», u: *Le Temps Modernes*, 46, 1991, br. 535, str. 37-61)

¹⁹Ovaj separatistički kompleks može se harmonično formulisati. Tada se kaže: Svaka kultura je odmah do Boga. (Ovim parafraziram formulu Leopolda von Ranke-a «Svaka epoha je odmah do Boga».) Ona se može formulisati i realistički, onda se mora reći: Tako kultura postaje geto.

²⁰Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, u: Adorno, *Gesammelte Schriften*, tom 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, treće izdanje, 1984, str. 192

1. Multikulturalnost

Čini se da baš u promišljanju mnoštva različitih oblika života u okvirima jednog istog društva pojam multikulturalnosti izbegava dileme konvencionalnog shvatanja kulture. Ali, po tome što različite kulture shvata kao u sebi nezavisne i homogene, on i dalje konceptualno prihvata konvencionalno razumevanje kulture. U tome je njegov principijelni nedostatak.

Ovaj koncept nastoji da se suoči s problemima različitih kultura koje žive u *jednom istom društvu*. I to je zasigurno napredak u odnosu na stare zahteve za društvenom homogenizacijom. No, koncept, sa svoje strane, nije u stanju da doprinese rešavanju problema *koji proističu* iz pluralizma upravo stoga što se i dalje drži stare koncepcije kulture. On to, razume se, ne čini u odnosu prema nekadašnjim velikim kulturama, već prema mnogim kulturama u okviru jednog društva na koje se usredsređuje. On i dalje poima te konkretne kulture kao homogene i dobro razgraničene to jest, upravo na stari herderovski način.

Na temelju ove koncepcije, može se postići privremeni predah u pogledu tolerancije, prihvatanja i izbegavanja sukoba između različitih kulturnih grupa, ali nikada stvarno razumevanje čak ni prelaz granica koje ih dele. Pre bi bilo da pojam multikulturalnosti pretpostavlja i prihvata te granice kao svoju osnovu. Otud se on može – što okolnosti u SAD godinama pokazuju – čak iskoristiti za opravdavanje i podupiranje zahteva za razgraničenje.²¹ Stoga postoji opasnost da koncept krene u prilog regresivnim tendencijama koje pozivanjem na kulturni identitet (konstrukciju najčešće preuzetu iz neke davnašnje imaginacije), vode u getoizaciju i kulturni fundamentalizam.²² Tako teret nasleđenog zastarelog shvatanja kulture izbija u prvi plan. Kulture načelno shvaćene kao autonomne i kao sfere *ne mogu se međusobno razumeti*, one se

²¹Diane Ravich, «Multiculturalism. E Pluribus Plures», u: *American Scholar*, 1990, str. 337-354; Hilton Kramer, «The prospect before us», u: *The New Criterion*, 9-1, sept. 1990, str. 6-9; John Searle, «The Storm Over the University», u: *The New York Review of Books*, 6. dec. 1990, str. 34-42; *Multi Kulti: Spielregeln für die Vielvölkerrepublik*, ur. Claus Leggewie, Berlin, Rothbuch, 1990; Arthur M. Schlesinger, *The Disuniting of America: Reflections on a Multicultural Society*, New York-London, Norton, 1991; Daniel Cohn-Bendit and Thomas Schmidt, *Heimat Babylon: Das Wagnis der multikulturellen Demokratie*, Hamburg, Hoffmann & Campe, 1992; *Pluralisme culturel en Europe: Culture (s) europeene(s) et culture (s) des diasporas*, ur. Rene Gailisot, Paris, L'Harmattan, 1993; *From Different Shores: Perspectives on Race and Ethnicity in America*, ur. Ronald Takaki, New York-Oxford, Oxford University Press, drugo izdanje, 1994; *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, ur. Amy Gutmann, Princeton, Princeton University Press, 1994; *Multikulturelle Gesellschaft: Model Amerika*, ur. Berndt Ostendorf, Munich, Fink, 1994; Wolfgang Kaschuba, «Kulturalismus: Kultur statt Gesellschaft?», u: *Geschichte und Gesellschaft* 21, 1995, str. 80-95; Richard Bernstein, *Dictatorship of Virtue: How the Battle Over Multiculturalism Is Reshaping Our Schools, Our Country, and Our Lives*, New York, Knopf, 1995; Will Kymlicka, *Multicultural Citizenship*, Oxford, Oxford University Press, 1995; David A. Hollinger, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, New York, Basic Books, 1995.

²²Složimo se s maksimumom da kulture treba da budu svoje – one to iznad svega i jesu u kontrastu s drugim kulturama i opštom kulturom. Magična formula glasi «natrag korenima» ili «samo će plemena preživeti». Salmon Rushdie svojevremeno je u razgovoru s kolegama-indijskim piscima artikulisao sličnu opasnost od mnogih slonovskih zamki pred nama, najveća i najopasnija klopka bila bi da prihvatimo mentalitet geta. Da zaboravimo da postoji svet i izvan zajednice kojoj pripadamo, da se zatvorimo u usko definisane kulturne granice, bilo bi, uveren sam, isto što i dobrovoljni odlazak u onu vrstu unutrašnjeg egzila koji u Južnoj Africi zovu "zavičaj". (Salmon Rushdie, "Imaginary Homelands", 1982, u: *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, str. 9-21, ovde str. 19)

moraju – po logici ovog shvatanja – ograditi međusobno, moraju ignorirati, neuspjevati da se priznaju, međusobno se klevetati i boriti. To je promućurno izrazio Herder rekavši da se sfere ovog tipa jedino mogu «*međusobno sudariti*», i da je njihovo odbijanje drugih kultura uslov njihove sreće.²³ U kontekstu multikulturalizma, produženi uticaj starog kulturnog shvatanja unutrašnje homogenosti i spoljnog razgraničenja više-manje logično vodi šovinizmu i kulturnom separatizmu.²⁴ A, lično mi se čini da neke pristalice ovog koncepta čak i ne žele da reše iz njega proistekle probleme već da ih ojačaju.

2. Interkulturalnost

Čini mi se da se slične rezerve odnose i na pojam interkulturalnosti.²⁵ Uza sve svoje dobre namere on i dalje vuče sobom premise tradicionalnog koncepta kulture: pretpostavku da su kulture konstituisane kao ostrva ili sfere. On priznaje da takvo shvatanje nužno vodi interkulturalnim sukobima i pokušava da im se suprotstavi interkulturalnim dijalogom. Sve dok se ustrajava na primarnoj tezi o kulturi kao ostrvu ili sferi, ti problemi su nerešivi, pošto *proizlaze* upravo iz pomenute osnovne teze. Klasično shvatanje kulture s njegovom osnovnom odlikom – separatističkim karakterom kultura – *stvara* sekundarni problem teške koegzistencije i strukturalne nemogućnosti komunikacija među tim kulturama. Stoga se proistekli problemi ne mogu rešiti na temelju ovakvog shvatanja.²⁶

Dakle, isto kao i teza o multikulturalnosti i teza o interkulturalnosti ne seže do korena problema, već deluje na sledećem nivou, da kažemo kozmetički. I multikulturalnim i interkulturalnim problemima mora se od samog početka prići na drugačiji način: sa stanovišta današnjeg prožimanja kultura.

Moja kritika tradicionalnog shvatanja pojedinačnih kultura, kao i novijih koncepata multikulturalnosti i interkulturalnosti mogla bi se sažeti na sledeći način: Ako su kulture zaista – kako se ovim konceptima nagoveštava – doista konstituisane kao ostrva ili sfere, onda se niti možemo osloboditi problema njihove koegzistencije i saradnje, niti ih možemo rešiti. Međutim, opisivati današnje kulture kao ostrva ili sfere činjenično je netačno i normativno obmanjujuće. Naše kulture *de facto* više nemaju pretpostavljenu formu homogenosti i odvojenosti, već ih do srži obeležavaju mešanje i prožimanje.²⁷ Tu novu formu kultura nazivam

²³ Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, str. 46.

²⁴ Nije dovoljno ovde podvući činjeničnu težnju kultura ka razgraničavanju. Ona bi bila neubedljivija da iza nje ne stoji koncept multikulturalnosti i završila bi u čorsokaku getoizacije. Kulturni termini utiču na njeno samorazumevanje.

²⁵ O ovome vidi: Franz Wimmer, *Interkulturelle Philosophie*, Vienna, Passagen, 1989, tom I; *Philosophische Grundlagen der Interkulturalität*, ur. Ram Adhar Mall i Dieter Lohmar, Amsterdam, Rodopi, 1993; Archie J. Bahm, *Comparative Philosophy: Western, Indian and Chinese Philosophies Compared*, Albuquerque, N.M., World Books, izmenjeno izdanje, 1995.

²⁶ Ovo je sasvim jasno iz članka Wang Bina «Relativismo culturale e meta-metodologia» (u: *Squadri venuti da lontano. Un'indagine di Transculturalità*, ur. Alain Le Pichon i Letizia Caronia, Milano, Bompiani, 1991, str. 221-241): ako podemo od toga da su kulture autonomna ostrva (ibid., str. 222), onda će do stvarnog razumevanja među njima doći tek kad se odustane od te premise, to jest kada kulturne razlike *de facto* više ne budu postojale (str. 236). Osnovna teza o kulturi-ostrvu stvara problem koji ne može da reši – ali se iz toga može proceniti da ćemo se rešenju približiti samo ako je prevaziđemo.

²⁷ Grešimo kad i dalje govorimo o nemačkoj, francuskoj, japanskoj, indijskoj, itd. kulturi kao da su to jasno definisani i zatvoreni entiteti; ono što zapravo imamo na umu kad tako govorimo su *političke* ili *jezičke* zajednice, a ne aktualne *kulturne* formacije.

transkulturalnom, pošto *prevazilazi* tradicionalni koncept kulture i sasvim normalno *prelazi* tradicionalne kulturne granice. Koncept transkulturalnosti – koji bih sada želeo da izložim – nastoji da artikuliše tu izmenjenu kulturnu konstituciju.^{28,29}

III TRANSKULTURALNOST

1. Makro nivo: izmenjeni izgled današnjih kultura

a) Umrežavanje

Prvo, staru homogenističku i separatističku ideju kulture prevazišlo je *spoljnje umrežavanje kultura*. Današnje kulture međusobno su krajnje povezane i isprepletane. Životni stilovi više ne završavaju na granicama nacionalnih kultura već ih prelaze i istovetni se mogu naći u drugim kulturama. Način života ekonomiste, naučnika ili novinara nije više nemački ili francuski, nego pre evropski ili globalan. Novi oblici isprepletanosti posledica su migracionih procesa, ali i svetskih materijalnih i nematerijalnih sistema komunikacije, i ekonomskih međuzavisnosti i zavisnosti. I tu, naravno, stižemo do pitanja moći.

Posledica i znak tih mešanja jeste činjenica da se isti temeljni problemi i stanja svesti danas javljaju u kulturama koje su nekad smatrane fundamentalno različitim uzmimo na primer, rasprave o ljudskim pravima, feminističke pokrete i ekološku svest koji su moćni aktivni činioци kulture uopšte.

b) Hibridizacija

Drugo, današnjim kulturama je, generalno uzev, svojevrsna *hibridizacija*. Za *svaku* kulturu su sve *druge* kulture tendencijalno postale ili unutrašnji sadržaj ili sateliti. To je vidljivo na nivou stanovništva, trgovine i informacija. Širom sveta u većini zemalja žive stanovnici svih drugih zemalja na planeti; sve više se iste robe koliko god nekad bile egzotične mogu nabaviti širom sveta; konačno globalno umrežavanje komunikacijske tehnologije omogućilo je da sve vrste identičnih informacija budu dostupne na svakoj tački u prostoru.³⁰

²⁸Prefiks 'trans' u terminu 'transkulturalnost' ima dvostruko značenje. Prvo, on označava činjenicu da determinante kulture postaju sve kros-kulturalnije. U tom smislu 'trans' znači 'transverzalno'. Vremenom će ovaj razvoj sve više voditi radjanju jednog kulturnog sastava koji nadilazi tradicionalni, navodno monokulturni izgled kulture. Dakle, što se tiče mešovitog sastava kulturnih determinanti 'trans' znači 'transverzalno', što se tiče budućnosti i u poredjenju s ranijim formama kulture znači 'iznad'.

²⁹Moram priznati da sam termin 'transkulturalnost' smatrao novim kad sam 1991. godine počeo tim da se bavim. 'Transverzalnost' - o kojoj sam ranije govorio samo u kontekstu problema razuma (prvi put u *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim, VCH Acta humaniora, 1987, pogl. XI; najskorije u: Welsch, *Vernunft. Die zeitgenossische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, 1996) ovde i u teoriji kulture bila je moja ideja. U medjuvremenu sam naučio da 'transkulturalnost' ili bar pridev 'transkulturno' i nije baš tako redak. Medjutim, termin se u mojoj upotrebi ne donosi, kao što je bio običaj u starijoj tradiciji, na transkulturne nepromenljive. Ja ovim terminom nastojim da označim istorijski modifikovanu strukturu *današnjih* kultura. Samim tim se i moja perspektiva razlikuje od one svojevrsne istraživanjima koja teže stvaranju 'recipročne antropologije', kakvim se bavi međunarodno udruženje «Transculturæ». Oni žele da otvore dijalog između recipročnih interpretacija kulture. Konvencionalni (ili, u medjuvremenu, valjano razmotreni) evrocentrizam antropologije i etnologije treba da potisne načelo recipročnih interpretacija. (Istraživanja tog tipa prikazana su u zborniku *Squardi venuti da lontano. Un'indagine di Transculturæ*.)

³⁰Mesta kao što je Memot, kalifornijski skijaški centar, gde možete naići na nazive kao što su Sent Moric put, Trg Šamoni, Kortina kružni put, ili Drum Mežev (u okolini postoji i vrh Materhorn), čudan su primer trenda hibridizacije. Čovek ima čitav svet (bar kad je reč o određenoj svrsi) na jednom mestu.

c) Sveobuhvatnost kulturnih promena

Kulturno mešanje ne dešava se samo kako se često odveć jednostrano tvrdi na niskom stupnju Koka-kole, Mekdonaldsa, MTV ili CNN-a, već i u visokoj kulturi i to odavno setimo se, na primer, Pučinija i kineske muzike; Gogena i Tahitija; ekspresionizma i afričke umetnosti; Mesjana i Indije. Pored toga, kultura u smislu oblika života, dnevne rutine sve više postaje kros-kulturalna. Današnji Nemci usvojili su više elemenata životnog stila Francuza i Italijana nego ikad ranije danas čak i Nemci znaju da uživaju u životu.

d) Brisanje razlike između tuđeg i svog

Strogo uzet više ne postoji ništa apsolutno tuđe. Sve je dohvatljivo. S druge strane, ne postoji više ništa isključivo «svoje». Autentičnost je postala folklor, vlastitost simulirana za druge kojima domaće ja pripada.³¹ Sigurno je da postoji regionalna kulturna retorika, ali ona je pretežno simulirana i estetička; u biti većina stvari je transkulturalno određena.³² Danas u odnosima unutar jedne kulture među njenim različitim načinima života ima isto toliko tuđeg koliko i u njenim spoljnim odnosima s drugim kulturama.³³ Nestala je selekcija između sopstvene i tuđe kulture.

³¹Obrnuto strano se sasvim prirodno smatra svojim. U Kjotu sam s japanskim prijateljima ušao u jedan restoran u kome je sve izgledalo autentično japanski. Upitao sam svoje prijatelje da li je sve to potpuno japansko, pa i stolice na koje smo upravo sedeli. Izgledali su iznenađeni, čak iznervirani mojim pitanjem i nestrpljivo su me uverili da je sve tu čak i stolice potpuno japansko. Međutim, stolice su mi bile poznate: bio je to model «Cab», koji je dizajnirao Mario Bellini, a proizvela milanska «Cassina». Ovde ne čudi to što se evropski nameštaj tu našao, već to što su ga Japanci smatrali proizvodom svoje kulture. To što oni više ne razlikuju tuđe i svoje dokaz je faktičke transkulturalnosti.

³²Regionalne specifičnosti postale su dekor, spoljašnost, estetska predstava. To je, naravno, jedan od razloga danas приметnog značajnog širenja estetike. (*Die Aktualität des Esthetischen*, ur. Wolfgang Welsch, Munich, Fink, 1993.) Čovek bi mogao, bar jednom, otići u neki skijaški centar u Tirolu: tirolsko postoji tek kao atmosferska predstava, kao ornamentacija. S druge strane, osnovne strukture od ski liftova do toaleta u svemu liče na one u francuskim skijaškim centrima ili na međunarodnim aerodromima. Pa i kuhinja se takodje promenila. Ono što stave pred vas na sto zove se tirolski Grostl, Kasnocken ili Schupfnudeln i izgleda tako ali je i to u skladu s međunarodnim standardima drastično kalorijski siromašno. Rečju, spoljašnost je još uvek tirolska, ali je unutra sve promenjeno. Originalnost postoji samo kao estetski proizvod.

³³Sociološki posmatrano, to je danas opštepoznata činjenica: «.../ ljudi pripadaju mnogim različitim kulturama i kulturne razlike verovatne se unutar država (to jest, između regiona, klasa, etničkih grupa, između ruralnog i urbanog) koliko i između država. (Anthony King, «Architecture, Capital and the Globalization of Culture», u: *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, A Theory, Culture & Society posebno izdanje, ur. Mike Featherstone, London, Sage, 1990, str. 397-411, ovde str. 409.) «.../ kulturna raznolikost sada teži da velika unutar nacija koliko i između njih». (Ulf Hannerz, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, New York, Columbia University Press, 1992, str. 231.) «Prirodno je da u savremenom svetu mnoge lokalne sredine sve više karakteriše kulturna raznolikost /.../ pa bi se mogli zapitati da li je sada čak moguće postati kosmopolit a uopšte mrdnuti nikud iz nekog mesta». (Ulf Hannerz, «Cosmopolitans and Locals in World Culture», u: *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, op.cit., str. 237-251, ovde str. 249.) Ričard Rorti je sa filozofske tačke gledišta ovako opisao nestajanje razlike između intrakulturnog i interkulturnog: «Deo snage Kvinovog i Dejvidsonovog napada na razliku između konceptualnog i empirijskog je u tome što razlika između različitih kultura nije drugačija po vrsti od razlike između različitih teorija koje zastupaju pripadnici jedne iste kulture. Tasmanijski aboridžini i britanski kolonisti imali su problema u komunikaciji, ali oni su se samo po svom stepenu razlikovali od onih u komunikaciji između Gledstona i Dizraelija. /.../ Ista kvinovska argumentacija koja odbacuje pozitivističko razlikovanje između analitičke i sintetičke istine, odbacuje i antropološko razlikovanje između interkulturnog i intrakulturnog». (Richard Rorty, «Solidarity or Objectivity», u: *Objectivity, Relativism, and Truth*, Cambridge University Press, 1991, str. 21-34, ovde str. 26.)

2. Mikro nivo: transkulturno formiranje pojedinaca

a) Višestruko kulturno poreklo

Transkulturalnost osvaja prostor ne samo na makrokulturnom nivou, već i na individualnom mikro nivou. Za većinu nas su višestruke kulturne veze odlučujuće za naše kulturno formiranje. Mi smo kulturni hibridi. Današnji pisci, recimo, ističu da ih nije oblikovala samo jedna domovina, nego različite referentne zemlje, ruska, nemačka, južno i severnoamerička i japanska književnost. Njihovo kulturno formiranje je transkulturno (setimo se samo Najpola³⁴ ili Ruždija) – formiranje budućih generacija biće sve više takvo.³⁵ Isto važi i za onoga ko se obrazuje u filozofiji, umetnosti ili pedagogiji. Počelo je da se podrzumeva da filozofi moraju ovladati ne samo nemačkom i grčkom, nego i francuskom i anglosaksonskom filozofijom i da, razvijajući neku ideju, moraju da je usaglase s tim tradicijama. Predaju se i japanska, afrička i indijska filozofija – i to pre svega iz programskih razloga, a ne radi neke poželjne raznovrsnosti podataka.

b) Sociološke dijagnoze

Sociolozi nam još od sedamdesetih godina govore da moderne živote treba shvatiti «kao migraciju kroz različite socijalne svetove i sukcesivno realizovanje niza mogućih identiteta», i da svi posedujemo «višestruke privrženosti i identitete»³⁶ – «ukrštene identitete» kako ih je nazvao Bel.³⁷

Pol Valeri je još tridesetih godina podvukao da vanjska socijalna pluralizacija sobom nosi i unutrašnju pluralizaciju pojedinca,³⁸ onda su čikaški sociolozi hvalili prednosti višestrukog ili fragmentisanog ja za urbani život, kako je nedavno istakao Ričard Senet.³⁹ «Zbog svojih različitih interesa proisteklih iz različitih aspekata društvenog života, pojedinac postaje pripadnik vrlo divergentnih grupa», kazao je Luis Virt.⁴⁰ «Fragmentisano ja je prijemčivije.»⁴¹

³⁴«Ne možemo razumeti sve osobine koje smo nasledili. Nekad možemo sami sebi biti stranci.» (V.S. Naipaul, *A Way in The World. A Sequence*, London, Minerva, 1994, str. 9)

³⁵Emi Gutman kaže da danas «identitete većine ljudi, ne samo zapadnih intelektualaca ili elita, oblikuje više od jedne kulture. Nisu samo društva multikulturalna, već i ljudi». (Amy Gutmann, «The Challenge of Multiculturalism in Political Ethics», u: *Philosophy & Public Affairs*, 22, br. 3, 1993, str. 171-206, ovde str. 183)

³⁶Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, New York, Random House, 1973, str. 77

³⁷Daniel Bell, *The Winding Passage. Essays and Sociological Journeys 1960-1980*, Cambridge, Mass., Abt Books, 1980, str. 243

³⁸On kaže da je današnjica stanje u kome su »nizovi doktrina, škola mišljenja i 'istina', veoma međusobno različitih, pa čak i sasvim kontradiktornih, podjednako priznati« i a to je ključno »postoje jedne pored drugih i delaju unutar istih pojedinaca«. (Paul Valéry, »Triomphe de Manet«, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, str. 1326-1333, ovde str. 1327.) Danas »u svim kultivisanim duhovima« postoje »najrazličitije ideje i protivstavljeni principi života i saznanja jedni pored drugih /.../«. »Većina od nas imaće nekoliko vidjenja istog predmeta, koja se lako međusobno smenjuju u sudovima«. (Paul Valéry, »La crise de l'esprit«, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 1957, str. 988-1014, ovde str. 992; Valéry, »Le politique de l'esprit«, str. 1014-1040, ovde str. 1017) Još 1890. godine Valeri je pisao svom prijatelju Pjeru Luiju »je crois plus que jamais que je suis plusieurs«. (Paul Valéry, Letter of 30 August 1890, u: *Letters à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, str. 17, ovde str. 18)

³⁹Richard Sennett, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, New York, Norton, 1992, str. 127

⁴⁰Louis Wirth, »Urbanism as a Way of Life« 11938/, u: *Classic Essays on the Culture of Cities*, ur. Richard Sennett, New York, Prentice Hall, 1969, str. 156

⁴¹Sennett, *The Conscience of the Eye*, op.cit., str. 127

c) Istorijski prethodnici

Ta unutrašnja multipliciranost, sve prisutnija u modernom i postmodernom dobu nije, naravno, potpuno nova. Još je Montenj priznao: «O sebi nemam da kažem ništa apsolutno, jednostavno i čvrsto, bez zbrke i mešavine, u jednoj reči.»⁴² «Svi smo mi pačvork, tako bezobličan i različit u kompoziciji da svaki delić, svaki trenutak igra vlastitu igru.»⁴³ Novalis je obznanio da je jedna osoba «nekoliko njih istovremeno» jer je «*pluralizam*» «naša najdublja suština».⁴⁴ Ili, setimo se Vitmanovog «Ja sam obiman... u meni su množine sadržane»,⁴⁵ ili Rembovog «JA to je onaj drugi.»^{46,47} Ono što je nekad važno samo za izuzetne ličnosti, danas kao da postaje skoro svačija struktura.

d) Kulturni identitet nasuprot nacionalnom identitetu

Kulturni identitet ove vrste ne može se, razume se, izjednačiti s nacionalnim identitetom. Razlikovanje između kulturnog i nacionalnog identiteta od suštinske je važnosti. Jedna od najnazadnijih pretpostavki jeste da kulturno formiranje pojedinca mora biti određeno njegovom nacionalnošću ili nacionalnim statusom. Konstatacija – da zato što neko ima japanski, indijski ili nemački pasoš on i kulturno mora biti jednodržavno Japanac, Indus ili Nemač, a ako nije, onda je neko bez domovine, izdajnik svoje domovine – glupa je koliko i opasna.⁴⁸ Mora se insistirati na odvajanju građanskog od ličnog, odnosno kulturnog identiteta – pogotovu u državama kao što je naša, u kojima je sloboda kulturnog formiranja jedno od osnovnih prava.⁴⁹

Kada je pojedinac izložen raznim kulturnim uticajima, međusobno povezivanje tih transkulturnih komponenata postaje poseban zadatak u formiranju identiteta. Rad na kulturnom identitetu sve više postaje rad na integriranju komponenti iz raznih kulturnih izvora.⁵⁰ A samo će nam sposobnost prelaska na transkulturalnost na duge staze, jemčiti i identitet i kompetentnost.⁵¹

⁴²Michel de Montaigne, *The Complete Essays*, prev. Donald M. Frame, Stanford, Stanford University Press, 1992, str. 242 /II. 1/

⁴³*Ibid.*, str. 244

⁴⁴Novalis, *Schriften*, ur. Paul Kluckhohn i Richard Samuel, tom 3: *Das philosophische Werk II*, Stuttgart, Kohlhammer, 1983, str. 571 /107/ i str. 250 /63/

⁴⁵Walt Whitman, *Leaves of Grass* («Song of Myself»), 1855 /New York, Penguin Books, 1985), str. 84 /1314-1316/

⁴⁶Arthur Rimbaud, Letter to Paul Demeny /May 15, 1871/, u: *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, str. 249-254, ovde str. 250

⁴⁷O Niču ću govoriti kasnije.

⁴⁸Ova insinucija proističe iz klasičnog koncepta kulture koja se temelji na narodu i zahteva homogenost.

⁴⁹To ne znači da je građanski identitet potpuno nevažan i da danas nije ugrožen očevitim gubitkom osećanja zajedništva i građanske odgovornosti, koji vape za revitalizacijom. (U tome je veliki zadatak obrazovanja. Jedan od mojih studenata, Rob Reich, izneo je sjajne predloge u svojoj doktorskoj disertaciji *A Liberal Theory of Multicultural Education*, Stanford University, 1997.) Građanski i kulturni identitet se, naravno, mogu preklapati, i u većini slučajeva će se preklapati. Bitno je da se ne *izjednačavaju*.

⁵⁰Zehra Cirak, turska književnica koja od svoje druge godine živi u Nemačkoj o tome kaže: »Ne dajem prednost ni svojoj turskoj ni svojoj nemačkoj kulturi. Živim i težim jednoj mešanoj kulturi«. Zehra Cirak, *Vogel auf dem Ruecken eines Elefanten*, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1991, str. 94.

⁵¹Wolfgang Welsch, *Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transvesalen Vernunft*, posebno str. 829-852.

3. Prelazni sažetak

Da sažmemo: Danas su kulturne determinante (od društvenog makro nivoa do pojedinačnog mikro nivoa) postale transkulturne. Stari koncept kulture postao je potpuno neprimeren. On pogrešno tumači aktualnu formu kultura, tip njihovih odnosa pa čak i strukturu pojedinačnih identiteta i stilova života.⁵² Svaki koncept kulture koji bi da proдре u realnost današnjice mora se suočiti s ovim transkulturnim sklopom.^{53,54} Smešno je što se neki teoretičari kulture radije drže uobičajenih koncepata, a kad se realnost ne slaže s njima pribegavaju stavu «tim gore po realnost».

IV Dodaci i perspektive

Pošto sam ovako izložio opšte karakteristike multikulturalnosti, želeo bih da iznesem i neka dopunska stanovišta i izgledе.

1. Transkulturalnost – još u istoriji

Prvo, transkulturalnost nije istorijski potpuno nova. Ona je, bez sumnje, bila mnogo raširenija nego što su pristalice tradicionalnog koncepta kulture spremne da priznaju. One slepo negiraju činjeničnu istorijsku transkulturalnost u dugim razdobljima da bi učvrstili devetnaestovekovni imaginarni pojam homogenih nacionalnih kultura. – Uzmite koju hoćete kulturu kao primer. Vašu vlastitu ili, recimo, japansku: nju je nemoguće rekonstruisati a da se u obzir ne uzmu kineska, korejska, indijska, helenistička pa i moderna evropska kultura.

⁵²Gde god da se javlja, taj pojam deluje kao normativni kalup, kao prinudna naredba za homogenizaciju.

⁵³Koncept Ulfa Hannerza («metafora korena») »kreolskih kultura« i »kreolizacije« vrlo je blizak mom viđenju transkulturalnosti. »Kreolske kulture nastale su iz višedimenzionalnih kulturnih susreta i mogu spajati stvari na nove načine.« (Hannerz, *Cultural Complexity*, str. 265.) »Nešto slično kreolskim kulturama«, kaže Hannerz, »možda će u našoj budućnosti imati više udela od kultura zamišljenih, svaka za sebe, kao delić mozaika.« (*Ibid.*, str. 267) Michel Serres je 1991. impresivno zastupao duh transkulturalnosti. (Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Editions Francois Bourin, 1991.) Njegova teza je da je bitno da današnja kultura i obrazovanje prevaziđu tradicionalne alternative svog i tuđeg i da misle u kategorijama delimičnih preseka, mešanja i prodiranja. Ko god želi da se kreće u današnjem svetu mora biti u stanju da izađe na kraj s mnoštvom kulturnih obrazaca.

⁵⁴Dodatno konceptualno pojašnjenje moglo bi biti korisno. Dijagnoza transkulturalnosti odnosi se na tranziciju, ili na fazu u procesu tranzicije. To je privremena dijagnoza. Za svoje polazište uzima staro shvatanje pojedinačnih kultura i dokazuje da ono mada mnogim ljudima još uvek samoočevidno više deskriptivno ne odgovara većini današnjih kultura. Umesto toga, dijagnoza transkulturalnosti sagledava sadašnjost i budućnost kultura kao kros-kulturne više no monokulturne. Koncept nastoji da pojmovno shvati taj prelaz. Jedna stvar može, ipak, biti zbunjujuća u ovom govoru o transkulturalnosti. Može se učiniti kontradiktornim što se koncept transkulturalnosti, koji ukazuje na nestajanje tradicionalnih pojedinačnih kultura, ipak i dalje poziva na 'kulture', i u izvesnoj meri čak naizgled pretpostavlja njihovo dalje postojanje jer ako više ne bude takvih kultura odakle bi transkulturni mešanci uzimali svoje sastojke? Stvar se da lako pojasniti. Proces tranzicije očito podrazumeva dva momenta: dalje postojanje pojedinačnih kultura (ili starog shvatanja forme kulture) i zaokret ka novoj, transkulturnoj formi kultura. S obzirom na ovaj dvojni karakter tranzicije konceptualno je dosledno pa čak i nužno baviti se pojedinačnim kulturama starog tipa *baš kao i* ukazivanjem na transkulturalnost. No, šta će dogoditi kad se tranzicija završi? Neće li, bar tada, biti kontradiktorno i dalje govoriti o 'kulturama' na jednoj strani, i 'transkulturalnosti', na drugoj? Nikako.

Karl Sigmajer svojevremeno je divno opisao istorijsku transkulturalnost u *The Devil's General* (Đavolov general): «!...! zamislite samo svoju predačku liniju od Hristovog rođenja do danas. Bio je tu neki rimski zapovednik, taman, braon kao zrela maslina, plavokosu devojkicu učio je latinski. Potom je u porodicu stigao jevrejski trgovac začinicima, koji je pre ženidbe prešao u hrišćanstvo i utemeljio porodičnu katoličku tradiciju. – Zatim je došao grčki lekar, keltski legionar, grisonski plaćenik, švedski konjanik, Napoleonov vojnik, kozak-dezertar, kopač iz Crne šume, pandur, bečki oficir, francuski glumac, češki muzičar – svi su živeli na Rajni, svađali se, pijančili, pevali i tu dobili decu – i – Gete je bio iz istog lonca, i Betoven, i Gutenberg i Matijas Grunevald i – oh, razni – samo pogledajte u enciklopediju. Oni su bili najbolji, dragi moj! Najbolji na svetu! A zašto? Zato što su odande gde se narodi mešaju, mešaju kao vode iz izvora, potoka i reka i, teku zajedno kao velika živa bujica.»⁵⁵ Ovo je realistički opis istorijske geneze 'naroda' i njegovog konstituisanja. On se probija kroz fikciju homogenističke i separatističke ideje kulture, kakvu zastupa tradicionalni koncept.

Poznavajocima evropske istorije – posebno istorije umetnosti – ta istorijska transkulturalnost je očevidna. Stilovi su se razvijali preko granica zemalja i nacija, a mnogi umetnici su svoja najbolja dela stvorili daleko od kuće. Kulturni trendovi bili su pretežno evropski i stvorili su mrežu koja je povezivala države. Generalno, stoji opažanje Edvarda Saída: «Sve kulture su hibridne; ni jedna od njih nije čista; nijedna nije identična s 'čistim' narodom; nijedna se ne sastoji od homogenog tkanja.»⁵⁶

2. Kulturne koncepcije kao aktivni činilci u odnosu na njihov objekt

Koncepcije kulture su i deskriptivni i operativni pojmovi.⁵⁷ Naše shvatanje kulture važan je *aktivni činilac* našeg kulturnog života.

⁵⁵Carl Zuckmayer, *The Devil's General*, u: *The Masters of Modern Drama*, New York, Random House, 1963, str. 911-958, ovde str. 930. /prevod modifikovan/

⁵⁶Edward W. Saída, »Kultur und Identität Europas Selbstfindung aus der Einverleibung der Welt«, *Letter International* 34, 1996, str. 21-25, ovde str. 24. u istom duhu je Wolf Lepenies rekao da »sada postoje samo hibridne kulture«. (Wolf Lepenies, »Das Ende der Überheblichkeit«, u: *Die ZEIT*, br. 48, 24. novembar 1965, str. 62) Sa filozofskog stanovišta slično je pisao i J.N. Mohanty: »... govor o kulturi koji nosi ideju jedne homogene forme potpuno je pogrešan. Indijska kultura ili Hindu kultura sastoje se od potpuno različitih kultura !...! Nema potpuno homogene podkulture«. (Jitendra N. Mohanty, »Die anderen verstehen«, u: *Philosophische Grundlagen der Interkulturalität*, str. 115-122, ovde str. 118) Mohanty takođe generalno konstatuje: »Ideja kulturne čistote je mit.« (*Ibid.*, str. 117) I Jacques Derrida generalno primećuje: »Svojsveno je kulturi da nikada nije identična sa samom sobom. Nema kulture ni kulturnog identiteta bez ove razlike prema sebi samoj.« (Jacques Derrida, »Das andere Kap«, u: *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie Zwei Essays zu Europa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, str. 9-80, ovde str. 12 f.) Remi Brague ističe da je za evropski identitet svojsveno osećanje distance dvostrukog porekla: »Za evropski identitet specifična je njegova 'kulturna sekundarnost': znanje da nije originalan, da je pre njega postojalo nešto drugo, nešto prethodno u kulturnom smislu klasična Grčka, u religijskom judaizam«. (Remi Brague, *Europa Eine exzentrische Identität*, Frankfurt/New York, Campus, 1993) Čim se malo pažljivije i realističnije osmotre kulturne fikcije čistote, one se naglo razbijaju u nizove transkulturnih isprepletanosti. Tradicionalno su, bar na Zapadu, mešavine naroda nastajale naročito osvajanjima. Njima su delovi pokorene kulture bivali integrisani u novu, hegemonu kulturu. Formula takvih procesa »Santa Maria sopra Minerva«. Razlika u odnosu na sadašnjicu je u tome što mešanje ima malo veze sa teritorijalnim, političkim širenjem ili osvajanjem: on je više stvar procesa transverzalne kulturne međurazmene. Ili je moć samo promenila lice od vojne u ekonomsku kolonizaciju?

Ako nam se kaže (a stari koncept kulture baš to čini) da kultura mora biti homogeno zbivanje, onda mi sledimo tražene prinude i isključivanja. Težimo da izvršimo postavljeni zadatak – i uspevamo u tome. Isto tako, ako se nama ili budućim generacijama kaže da kultura treba da inkorporira tuđe i uvažava transkulturalne komponente, onda će to biti naš zadatak, i odgovarajući integracioni pomaci ući će u strukturu naše kulture. «Realnost» kulture je, u tom smislu, uvek posledica naših koncepcija kulture.

Stoga svako ko propagira koncepte ovog tipa mora biti svestan svoje odgovornosti. Mi ćemo ponuditi deskriptivno adekvatne i normativno odgovorne koncepte koji – pre svega – pragmatično vuku napred.⁵⁸ Propagiranje starog koncepta kulture i iz njega proizlazećih formi danas je postalo neodgovorno; bolji su izgledi na strani koncepta transkulturalnosti.

3. Pripojivost i transmutabilnost

Pojam transkulturalnosti teži višemrežnom i inkluzivnom a ne separatističkom i ekskluzivističkom shvatanju kulture. On je za jednu kulturu i društvo čiji su pragmatski pomaci u sposobnosti povezivanja i proživljavanja tranzicije a ne u ograničavanju. U susretu s drugim načinima života uvek ima ne samo razlika već i mogućnosti povezivanja, a njih je moguće razviti i proširiti tako da se oblikuje način života koji uključuje čak i rezerve čije uključivanje nikada ranije nije bilo zamislivo. Proširenja ovog tipa su najpreči zadatak danas.

To je stvar prilagođavanja našeg unutrašnjeg kompasa: što dalje od usredsređenosti na polarnost između svog i tuđeg, a u svakom susretu s tuđim ka predusretljivosti za ono što bi moglo biti zajedničko i povezano.

Transkulturalnost ponekad zahteva stvari koje mogu izgledati nerazumne sa stanovišta naših uvažanih navika – ali to posvuda od nas traži i današnja realnost. No, transkulturalnost ima i potencijal da prevaziđe naša preuzeta i navodno određujuća monokulturalna stanovišta i trebalo bi da što više koristimo te potencijale. Dajan Ravič – američka kritičarka separatističkog multikulturalizma – navodi jedan zanimljiv primer: «Crna trkačica rekla je u intervjuu da je njen idol Mihail Barišnikov. Obožava ga jer je savršen atleta.» Dajan Ravič komentariše: «On nije crn; nije žensko; nije rođeni Amerikanac; čak nije ni trkač. On je inspiriše zbog načina na koji je uvežbavao i koristio svoje telo. Kada sam ovo pročitala, pomislila sam koliko je uskogrudo verovati da ljude mogu inspirisati *jedino* oni koji pripadaju istoj rasi i etnicitetu kao i oni.»⁵⁹ Da

⁵⁸Uopšte uzev, koncepti su šemati kojima činimo razumljivim sve nas nama samima i organizujemo naše delanje. Oni unapred postavljaju mreže i načine videnja stvari koje sobom povlače obrasce ponašanja i remete činjenice. U tom smislu Deleuze je zadatak filozofije odredio kao stvaranje koncepata: »La philosophie [...] est la discipline qui consiste à créer des concepts«. (Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Editions de Minuit, 1991, str. 10)

⁵⁹Stoga je kritičko promišljanje kulturnih koncepata kakvim se ovde bavim bar s vremena na vreme neophodno. Niko ne bi tvrdio da zamena koncepata *eo ipso* menja realnost. To bi bio isuviše simplicitički idealizam. Ali, obratno, način na koji svesno i podsvesno dejstvo kulturnih termina kodeterminiše kulturnu realnost ne bi trebalo prevideti. Potkožno i poluslužbeno dejstvo starog koncepta kulture – neko automatski misli, pa čak i eksplicitno kaže da kultura treba da bude homogena, nacionalna, itd., doprinosi separatizmima i partikularizmima zastarelog tipa. Da bi se tome suprotstavili potrebno je raditi na konceptualnoj prosvetčenosti.

⁶⁰Diane Ravitch, »Multiculturalism: E Pluribus Plures«, str. 354

ponovimo: možemo i treba da prekoračujemo uskost tradicionalnih, monokulturnih ideja i ograničenja, u stanju smo da razvijamo sve transkulturalnije razumevanje sebe samih. Uveren sam da će buduće generacije sve više razvijati takve transkulturne oblike komunikacije i razumevanja.⁶⁰

4. Unutrašnja i spoljna transkulturalnost

I više od toga, individualno otkriće i prihvatanje vlastite unutrašnje transkulturalnosti uslov je prilagođavanja socijalnoj transkulturalnosti. Mržnja prema strancima (što je naročito pokazala psihoanaliza) u osnovi je projektovana mržnja prema sebi. Pojedinaac projektivno uzima ono kod stranca što nosi u sebi samome, ali ne želi to da prizna, opredeljujući se da ga interno potisne a izvana se bori protiv njega. I obratno: priznavanje stepena stranih formi u sebi preduslov je spoljnog prihvatanja tuđeg. Upravo onda kad više ne poričemo već opažamo vlastitu unutrašnju transkulturalnost, sposobni smo da izađemo na kraj sa transkulturalnošću izvan nas.⁶¹

5. Niče kao preteča transkulturalnosti

Još je Niče bio prethodnik subjektivno-unutrašnje ali i društvene transkulturalnosti koja je danas u žiži interesovanja. O sebi je rekao da mu je milo «što u sebi nosi /.../ 'ne jednu besmrtnu dušu', već *mnogo*

⁶⁰Uzged, ne radi se samo o novijem razvoju u sastavu kultura, u nauci i suočavanju sa svakidašnjim problemima na isti način nam je nužan analogan prelazak na mešane forme mišljenja. One traže zaokret od starih sklonosti prema čistoj razgraničenosti, podeli sveta i unilinearne analizi ka mrežovitim, isprepletanim, umreženim formama mišljenja (o tome sam više govorio u delu *Vernunft*). I u realnosti se isto tako sve češće suočavamo sa problemima proisteklim iz efekata umrežavanja. Čak i kad problemi iskrnu lokalno, njihove posledice prelaze granice, postaju globalne. Naše stare separatističke forme mišljenja ne mogu, međutim, na to da reaguju. Za njih je to prelaženje granica tek »neželjeni sporedni efekat« - koji prihvatate sležući ramenima, nemoćni u sučeljavanju s njim. Naravno da to izgleda samo kao »sporedni efekat« kad se od početka misli separatistički. Međutim, kauzalne lance realnosti ne zaustavlja ova uskogruđa želja za podelom. Zato moramo napustiti separatističko mišljenje i okrenuti se isprepletanim formama mišljenja u ekonomskim, ekološkim i svim drugim pitanjima planiranja.

⁶¹Još je Freud ukazao na analogiju između unutrašnje topologije potisnutog i spoljne topologije odnosa prema strancima: »/.../ potisnuto je strana teritorija za ego unutrašnja strana teritorija baš kao što je realnost (oprostite mi na neobičnom izrazu) spoljna strana teritorija.« (Sigmund Freud, »New Introductory Lectures on Psycho-Analysis«, u: Freud, *The Standard Edition*, ur. James Strachey, tom XXII, London, Hogarth, 1973, str. 5-184, ovde str. 57 (31st Lecture). Musil je jasno prepoznao mehanizam projektovanja nenaklonosti: »E, pa, etnička predrasuda obično nije ništa drugo do samomržnja, izbunarena iz mračnih dubina vlastitih konflikata i projektovana na neku prikladnu žrtvu, tradicionalna praksa od pamtiveka.« (Robert Musil, *The Man without Qualities*, prev. Sophie Wilkins, New York, Knopf, 1995, tom I, str. 461) »/.../ dobar hrišćanin projektuje vlastite mane na dobrog Jevrejina, optužujući ga da ga je naveo da načini oglase, visoke kamate, novine, i sve takve stvari.« (*Ibid.*, str. 559.) I Julia Kristeva iznosi takve uvide: Na čudan način, stranac postoji u nama: on je skriveno lice našeg identiteta /.../ Ako ga priznamo u sebi, sprečićemo sebe da ga se kao takvog gnušamo.« (Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, str. 9) Protiv pozivanja na 'korenc' kaže: »Oni koji nikad nisu izgubili nijedan od svojih korena, kao da su nesposobni da razumeju ijednu reč koja bi mogla da relativizuje njihovu poziciju. /.../ Uši im se otvore za prigovore tek kad im telo izgubi tle pod nogama. Da bi čuo disonancu, čovek mora doživeti neku vrstu neravnoteže, klatiti se iznad ponora.« (*Ibid.*, str. 29 f.) I Adorno je opisao kao »bolje stanje« ono »u kom ljudi mogu biti drugačiji bez straha.« (Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*, London, Verso, 1993, str. 103 /66/)

Smrtnih duša».⁶² a stvorio je i formulu «subjekta kao mnoštva» uopšte.⁶³ Evropi je predviđao proces međusobnog kulturnog mešanja: «jedna mešana rasa evropskog čoveka mora da nastane».⁶⁴ «/.../ odvija se izvanredan *fiziološki* proces koji se sve više zahuktava – proces ujednačavanja Evropljana, njihovo sve potpunije odvajanje od uslova u kojima nastaju klimatski i staleški povezane rase, njihova sve veća nezavisnost svake *određene* sredine koja je vekovima težila da se utisne u telo i dušu jednakim zahtevima, dakle sporo nastajanje jedne bitno nadnacionalne i nomadske vrste čoveka koja, fiziološki rečeno, kao tipično obeležje poseduje maksimum veštine i snage prilagođavanja».⁶⁵ Niče je govorio protiv – i to pre više od sto godina – svakog vraćanja «nacionalizmu krda»⁶⁶ i «zavisnosti od otadžbine i tla»,⁶⁷ podvlačeći nasuprot tome da «prava vrednost i značenje savremene kulture» leže «u uzajamnom spajanju i oplodavanju».^{68,69} Niče se može smatrati pretečom moderne transkulturalnosti.⁷⁰

6. Veza s Vitgenštajnom

U filozofskom smislu, najveću pomoć transkulturnom konceptu kulture pruža jedna osoba, a to je Vitgenštajn. On je razvio jedan načelno pragmatično utemeljen koncept kulture, oslobođen etničke konsolidacije i nerazumnih zahteva homogenizacije. Po Vitgenštajnu, kultura je uvek tu gde su u životu zajedničke prakse. Osnovni zadatak ne treba shvatiti kao razumevanje stranih kultura, nego kao interakciju sa strancima. Razumevanje može pomoći, ali nikad samo po sebi nije dovoljno, ono u interakciji mora podstaći napredak. Obrazac hermeneutičkih konceptualizacija, s omiljenom pretpostavkom tuđosti s jedne strane, i nesrećnom pripadajućom dijalektikom razumevanja s druge, moramo zameniti odlučnim pragmatičnim naporom interakcije. Za takve interakcije uvek ima dobrih izgleda, jer među različitim načinima života uvek ima bar neke izmešanosti, intersekcije i prelaska. Upravo Vitgenštajnov koncept

⁶²Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister: Zweiter Band*, u: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, ur. Giorgio Colli iazzino Montinari, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, tom 2, str. 386 /1, 17/.

⁶³Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Juli 1882 bis Herbst 1885*, u: *Sämtliche Werke*, tom 11, str. 650 /August September 1885/.

⁶⁴Friedrich Nietzsche, *Human. All Too Human: A Book for Free Spirits*, prev. Marion Faber, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1984, str. 228 /475/.

⁶⁵Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, prev. Walter Kaufmann, New York, Vintage, 1989, str. 176 /242/.

⁶⁶Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Anfang Januar 1889. 2. Teil: November 1887 bis Anfang Januar 1889*, u: *Sämtliche Werke*, tom 13, str. 92 /235, November 1887 March 1888/.

⁶⁷Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, str. 174 /241/.

⁶⁸Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Anfang Januar 1889. 2. Teil*, str. 93 /235, November 1887 March 1888/.

⁶⁹Herder se, s druge strane, žestoko protivio mešanju kultura. U tome je video samo kvarenje: »Što se više zemlje približavaju, kultura nauka, zajednica naredbi, pokrajina, kraljevina i delova sveta rastu; tada, kao i sva književnost, i poezija dobija na uticaju u prostoru i površini, ali tim više gubi na ubojitosti, dubini i izvesnosti«. (JohannGottfried Herder, »Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten« /1778, prvi put objavljeno: Munich, Strobl, 1781/, u: Herder, *Sämtliche Werke*, ur. Bernhard Suphan, tom 8, Berlin, Weidmann, 1892; ponovljeno izdanje: Hildesheim, Olms, 1967, str. 334-436, ovde str. 413/.

⁷⁰Detaljnije sam opisao Nietzsche-ovu poziciju u: Nietzsche über die Zukunft Europas Tyrannen oder Nomaden?, u: *Sichtweisen: Völker und Vaterländer*, Weimar, Edition Weimarer Klassik, 1995, str. 87-108

Kulture to uzima u obzir.⁷¹ U Vitgenštajnovom smislu, kultura, po samoj svojoj strukturi, otvorena je za nova povezivanja i nove podvige integracije. U toj meri se jedan koncept kulture, reformulisan na Vitgenštajnovom tragu, čini posebno primerenim današnjim uslovima.

7. Transkulturalnost u odnosu prema globalizaciji i partikularizaciji

a) Uniformizacija ili nova raznolikost?

Dozvolite da pređem na poslednju ali ključnu tačku. Želeo bih da odgovorim na moguće nerazumevanje. Moglo bi se pomisliti da koncept transkulturalnosti jednostavno označava i preporučuje prihvatanje rastiće homogenizacije kultura i nastanak jedne uniformne svetske civilizacije, a da pri tom ne mari za kulturnu raznolikost i njeno nestajanje. No, to uopšte nije slučaj. Transkulturalnost ne znači prosto uniformizaciju. Ona je intrinzično vezana za stvaranje nove raznolikosti. Sada bih pokušao da pojasnim ovo veoma važno pitanje.⁷²

S napredovanjem transkulturalnosti, raznolikost ne iščezava – samo menja oblik. Dok se to ne prizna, mogu se – što neki kritičari i rade – pogrešno izjednačavati transkulturalnost i uniformizacija. Raznolikost tradicionalno oličena u pojedinačnim kulturama, zaista sve više nestaje. Umesto nje uobličava se novi tip raznolikosti: raznolikost različitih kultura i oblika života, od kojih se svi rađaju iz transkulturnih prožimanja, i imaju transkulturna svojstva.

Da vidimo kako nastaju ove transkulturne formacije. Mnoge grupe i pojedinci koji oblikuju nove transkulturne obrasce u tu svrhu oslanjaju se na razne izvore. Stoga će se transkulturne mreže koje oni oblikuju razlikovati već po svojim sastavnim delovima, a još više po svojoj strukturi, pošto čak i isti elementi drugačije spojeni, rezultiraju različitim strukturama. Transkulturne mreže istkane su od različitih niti i na različite načine. Tako se na nivou transkulturalnosti ponovo rađa visok stepen raznovrsnosti – ništa manje od one koja je postojala između tradicionalnih pojedinačnih kultura. Radi se jedino o tome da sada razlike više ne postoje između jasno omeđenih kultura – sada su to razlike između transkulturnih mreža. Mehanizmi diferencijacije postali su složeniji – i, po prvi put, istinski kulturni. Više nisu vezani za geografske ili nacionalne odredbe, nego slede procese čisto međukulturne razmene.

Novi tip kulturne raznovrsnosti ima jedno važno preimućstvo nad starim. Transkulturne mreže imaju uvek nešto zajedničko dok se u drugome razlikuju, pokazujući u isto vreme ne samo razlike već i međusobna

⁷¹Nadovezujući se na Wittgensteina Peter Winch piše: »Ne samo da se različiti aspekti društvenog života 'preklapaju', oni su često unutra tako povezani da čak ne možemo inteligibilno zamisliti da postojimo izolovano od drugih«. (Peter Winch, *The Idea of a Social Science and its relation to Philosophy*, London, Routledge, 2 izd. 1990, str. XV f.

⁷²Shvatanja slična mojim zastupaju Mike Featherstone, koji je »protiv onih koji bi hteli da prikažu tendenciju na globalnom nivou kao tendenciju kulturne integracije i homogenizacije« (Mike Featherstone, *Consumer Culture & Postmodernism*, London, Sage, 1991, str. 146.) i Ulf Hannerz, koji kaže »da bi protok kulture između zemalja i kontinenata mogao uroditi jednom drugom raznovrsnošću, više zasnovanom na međusobnim vezama nego na autonomiji«. (Hannerz, *Cultural Complexity*, str. 266)

preklapanja.⁷³ One, dakle, uključuju segmente koji se sreću i u drugim mrežama, pa su stoga, ukupno uzev, sposobnije za međusobno povezivanje od starih kulturnih identiteta. Po samoj svojoj strukturi novi tip raznovrsnosti skloniji je koegzistenciji nego borbi. Oslobođen je starih problema *separatističke* razlike.

b) Nedostaci u dijagnozama globalizacije i partikularizacije

Zarad jasnoće uporedio bih koncept transkulturalnosti s druga dva o kojima se danas mnogo govori: konceptima globalizacije i partikularizacije. Moja teza je da su ti koncepti previše jednostrani, te da je partikularizacija pogrešna, mada razumljiva reakcija na isto toliko nedostatnu dijagnozu globalizacije. Čini mi se da je koncept transkulturalnosti, pak, u stanju da ispuni legitimne zahteve oba suprotstavljena koncepta, time što objašnjava uniformizacijske procese na jednoj i rađanje nove raznolikosti, na drugoj strani, istom formulom.

Koncept globalizacije pretpostavlja da kulture širom sveta postaju iste.⁷⁴ Globalizacija je očito koncept uniformizacije (poželjno po zapadnom modelu) – i jedino uniformizacije. Međutim, takvo stanovište može, u najmanju ruku, biti pola slike, i mora da gorljivi zastupnici globalizacije imaju muke da ignorišu komplementarno oživljavanje partikularizama širom sveta.⁷⁵ Njihov koncept, po samoj svojoj strukturi, nije u stanju da razvije odgovarajuće razumevanje ovih suprotnih tendencija. Prema stanovištu globalizacije, partikularizmi su tek retrogradne pojave kojima je suđeno da nestanu.

Međutim, partikularizmi se u stvari ne mogu ignorisati. »Povratak plemenu« oblikuje stanje sveta koliko i trend ka svetskom društvu.⁷⁶ Po mom mišljenju – a i mnogih drugih – ovaj uspon partikularizama reakcija je na procese globalizacije.⁷⁷ Tribalizam se bori protiv globalizma.⁷⁸ To svakako stvara jednu eksplozivnu situaciju, pošto se partikularizmi često

⁷³ Još je Max Scheler istakao simultanost prilagodavanja među kulturama i porast individualne diferencijacije u predavanju pod naslovom »Man in the Era of Adjustment« održanom 1927. (Max Scheler, *Philosophical Perspectives*, Boston, Beacon, 1958, str. 94-126) Scheler je 'prilagodavanje' označio kao 'inkluzivni trend našeg doba'. (str. 102)

⁷⁴ *Global Culture: nationalism, Globalization and Modernity, op. cit.*

⁷⁵ Uzgred, ni u kom slučaju nije očividno da je procese globalizacije ispravno definisati samo kao unilateralnu ekspanziju zapadne kulture. Trebalo bi, istovremeno, obratiti pažnju na značajne izmene koje elementi inicijalne kulture doživljavaju u njihovom prisvajanju. Stephen Greenblatt je istakao takve dvoznačnosti u «asimilaciji drugog». On o tome govori, recimo, opisujući način na koji su stanovnici Balijske uveli video tehnologiju u ritualni kontekst: «ako su televizija i VCR [...] govorili o zaprepašujućoj sveprisutnosti kapitalističkih tržišta i tehnologije, [...] balijska adaptacija najnovijih zapadnih i japanskih načina reprezentacije izgleda tako idiosinkratska i elastična da ostaje nejasno ko je koga asimilovao.» (Stephen Greenblatt, *Miraculous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, Chicago University Press, 1991, str. 4) Dakle, čak ni u pogledu ekonomije njene paradigmatičke sfere dijagnoza globalizacije ne izgleda potpuno odgovarajuća. Ulf Hannerz raspravlja o sličnim pojavama pod naslovom «kreolizacija»: uniformni trendovi 'svetske kulture' brzo se vezuju sa nacionalnim ili regionalnim kulturnim profilima i zbog toga doživljavaju značajnu diversifikaciju i transformaciju. (Hannerz, *Cultural Complexity, op. cit.*, str. 264 ff.)

⁷⁶ Poslednjih godina naročito tamo gde su se hegemonističke superstrukture raspale – često smo bili svedoci nastajanja malih državnih tvorevina. Pored toga, na višem nivou, iznad pojedinačnih kultura, formiraju se velika kulturna savezništva koja se pozivaju na kulturno zajedništvo često religijski utemeljeno i žele da ga politički potvrde. Samuel P. Huntington ta velika savezništva naziva 'civilizacije' i skicira budući scenario «sukoba civilizacija». (Samuel P. Huntington, «The Clash of Civilizations», u: *Foreign Affairs*, leto 1993, 72/3, str. 22-49)

⁷⁷ Roland Robertson, «Globalization Theory and Civilizational Analysis», u: *Comparative Civilizations Review* 17, 1987, str. 20-30.

⁷⁸ Benjamin Barber, *Jihad vs. McWorld*, New York, Ballantine, 1996.

pozivanjem na kulturni identitet pretvore u nacionalizme ili fundamentalizme koji proizvode mržnju, akcije čišćenja i rat.⁷⁹

Ljudi prosvetečnosti ne vole te partikularizme, i to je takođe sasvim razumljivo. Ali, nije dovoljno. Ako razmislimo o susretu s ovim pojavama, nećemo proći ukoliko ozbiljno ne uzmemo u obzir zahtev za konkretni identitet. Ljudi se očito osećaju primorani da se brane od utapanja u globalizovanu uniformnost. Oni ne žele da budu samo univerzalni ili globalni, već i specifični i vlastiti. Žele da se razlikuju od drugih i da znaju da im je dobro u konkretnom identitetu. Ta želja je legitimna, a forme u kojima se može bezopasno zadovoljiti treba odrediti i promovisati.⁸⁰ Buduće kulturne forme moraju biti takve da zadovolje i zahtev za specifičnost.

c) Prednost koncepta transkulturalnosti

Iz ovog biva jasna prednost koncepta transkulturalnosti nad rivalskim konceptima globalizacije i partikularizacije. Koncept transkulturalnosti nadilazi ove naizgled jake – ali odveć jednostrane – alternative. On pokriva i globalni i lokalni, univerzalistički i partikularistički aspekt, i to sasvim prirodno, logikom samih transkulturnih procesa. Globalističke tendencije kao i želja za specifičnošću i partikularnošću mogu se zadovoljiti *unutar* transkulturalnosti. Transkulturni identiteti uključuju

⁷⁹Koliko može biti razumljiv povratak izvorima kulturnog identiteta («korenima») u situaciji ugnjetavanja spolja pošto oni imaju potencijal otpora stranoj dominaciji, nastupaju vrlo neprijatne posledice kada se taj temelj otpora zadrži nepromenjen u trenutku njegove pobeđe i pretvori u *raison d'être* novonastale države. Upravo tada, pozivajući se na kulturni identitet, nastaju one reakcionarne, antipluralističke i potencijalno totalitarne države. One vrše unutrašnje ugnjetavanje baš kao što su same nekad bile ugnjetavane spolja. Na tu opasnost ukazao je Jean-Francois Lyotard: «Gorde borbe za nezavisnost završavaju u mladim, reakcionarnim državama.» (Jean-Francois Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1988, str. 181 /262/) To se poslednjih decenija ponavljalo u Africi, a odskora i posle raspada istočne sfere uticaja. Nacionalne države radaju se s preveličanim fikcijama o unutrašnjoj homogenosti i odbranom protiv spoljne heterogenosti. (vidi: Ralf Dahrendorf, «Europa der Regionen?», u: *Merkur* 509, avgust 1991, str. 703-706, ovde str. 704) Još je Popper 1945. upozoravao da će pribegavanje korenima i plemenima voditi unutrašnjoj diktaturi: «Što se više trudimo da se vratimo herojskom dobu tribalizma, izvesnije je da ćemo stići do inkvizicije, tajne policije, i romantizovanog gansterizma.» (Karl R. Popper, *The Open Society and its Enemies*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1950, str. 195).

⁸⁰Čineći tako, svaki ponniji pogled na partikularizme, njihove motive i probleme pokazuje da mogu u izvesnoj meri ostati stabilni jedino ako se suoče sa zahtevima za pluralizmom i konstituisanjem transkulturalnosti. Unutar sebe oni su na nekoliko načina pod uticajem oba. Prvo, to je vidljivo na nivou motivacije: novi partikularizmi očigledno reaguju na prevazilaženje tradicionalnih identiteta kroz procese kulturnog premošćivanja. Drugo, svaka partikularistička formacija identiteta u sukobu je sa transkulturnim sastavom njene vlastite istorije. Iz okvira istorijskih identiteta mora se odabrati određeni, koji se potom proglašava za *identitet* alternative, naravno, postoje a razlikujuće preferencije ponekad su u međusobnom neskladu unutar partikularističkih pokreta. Treće, čini se nezamislivim da bi partikularističke kulture mogle dugoročno stvarno postati homogene i ostati zaštićene od uspona pluralnosti u njima samim. Čak ni potpuno zatvorene teritorijalne i komunikacijske granice to ne mogu da garantuju, jer čak i sada već ima previše jezgara pluralnosti unutar svake date kulture. Četvrto, svakodnevni život posvuda je obeležen transkulturnim elementima, čak i tamo gde su rituali identiteta najnametnutiji. Uzmimo 'potlach' /severozapadno pacifički ritual Indijanaca, prim. prev./ kao primer: kao i sve u životu pripadnika Prvog naroda, i ovaj ritual se drastično promenio: pripadaju mu današnji artikli iz samoposluga, telekomunikacije i majice poznatih američkih univerziteta. Čak se i predstavnici ove kulture ozbiljno pitaju da li bi njihovi preci uopšte priznali današnju praksu kao kontinuitet starog rituala. Uopšte: svojstva pluralizma i transkulturalnosti sežu do srži partikularističkih identiteta. Stoga svaki partikularizam koji prosto pokušava da negira ovu pluralnost i transkulturalnost i umesto njih uspostavi nametnutu monokulturnu čistotu – uzmimo primer fundamentalizama – treba kritikovati argumentovano i pragmatično, i slabi su mu izgledi da dugoročno ostane stabilan. Samo oni partikularizmi koji priznaju i dopuštaju pluralnost i transkulturalnost mogu biti uspešni na duge staze.

i kosmopolitsku, ali i stranu lokalne pripadnosti.⁸¹ Transkulturalni ljudi kombinuju obe.

Razume se, lokalna strana može čak i danas biti određena etničkom pripadnošću ili zajednicom u kojoj je neko odrastao. Ali, ne mora da bude. Ljudi mogu birati svoje pripadnosti i to treba da im bude dozvoljeno.⁸² Vaša aktuelna domovina može biti daleko od vaše prvobitne, koja je možda bila samo ograničenje, zatvor i agonija. Podsetiću vas na Adornovu i Horkhajmerovu rečenicu: «Domovina je ono od čega ste pobešli.»⁸³

d) Svest o slučajnosti

Transkulturalnost daje prednost svesti o slučajnosti. Mreže nastaju, bar delimično, iz slučajnih procesa, i ostaju fleksibilne i promenljive. Njihova konfiguracija baš kao i lokacija su promenljive. U krajnjem, one su uvek u pokretu, privremene su, nikad konačne. I nijedna mreža nije ni sveobuhvatna ni totalna. Svaka ima svoju specifičnost i poseban karakter. Zato transkulturalni identitet podrazumeva i svest o slučajnosti i priznavanje alternativnih elemenata identiteta.

Koncept transkulturalnosti, u celini, nadilazi naizgled čvrste alternative globalizacije i partikularizacije. Transkulturalne formacije nikako nisu globalno unitarne, naprotiv one su raznovrsne. Otud je koncept transkulturalnosti u stanju da odgovori na današnje unifikacijske ali i diferencijacijske tendencije.

8. Zaključak

Pokazao sam kako stari koncept kulture loše i pogrešno deskriptivno predstavlja današnje uslove, i koje normativne opasnosti njegov dalji opstanak ili oživljavanje donosi kulturama koje zajedno žive. Protivstavio sam mu koncept transkulturalnosti koji pruža drugačiju deskriptivnu i normativnu sliku uslova i odnosa među kulturama: to nije slika izolacije i sukoba, već preplitanja, međusobnog mešanja i zajedničkosti. Ako je ponuđena dijagnoza bar donekle tačna, onda će zadaci budućnosti politički i društveni, naučni i obrazovni, umetnički i kreativni – biti rešivi jedino ako se okrenemo transkulturalnosti.

(S engleskog prevela: Vera Vukelić)

Beleška o autoru

Wolfgang Welsch, rođen 1946; studirao je filozofiju, istoriju umetnosti, psihologiju i arheologiju na univerzitetima u Minhenu i Virzburgu. Doktorirao je 1974, habilitirao 1982. godine. Na Univerzitetu u Bambergu predavao je filozofiju 1988-1993; trenutno je profesor filozofije na Univerzitetu u Magdeburgu. Bio je gostujući profesor na Univerzitetu Erlangen-Nirberg (1987), Slobodnom univerzitetu u Berlinu (1987-1988), Univerzitetu Humbolt u Berlinu (1992-93) i Univerzitetu Senford (1994-1995). Dobitnik je nagrade za istraživanja Max Plank za 1992. Godinu.

Glavna polja istraživanja: razum i racionalnost, filozofija kulture, estetika i teorija umetnosti, dvadesetovekovna filozofija.

⁸¹ Hannerz, «Cosmopolitans and Locals in World Culture.»

⁸² «Uzmimo da ne možemo ostati izvan *bilo koje* kulture. Stoga, ne moramo ostati unutar jedne i jedine konkretne kulture.» (Gutmann, «The Challenge of Multiculturalism in Political Ethics», str. 192)

⁸³ Max Horkheimer i Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, prev. John Cumming, New York, Continuum, 1994, str. 78

Najznačajnije publikacije:

- *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987.
- *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, VCH Acta humaniora, 1987, 5. izd. Berlin, Akademie, 1997; *Our Postmodern Modern*, New Jersey, Humanities Press, 1997.
- *Postmoderne – Pluralität als ethischer und politischer Wert*, Cologne, Bachem, 1988.
- *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1990, 4. izd. 1995; *Aesthetic Thinking*, New Jersey, Humanities Press, 1997.
- *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, 2. izd. 1996.
- *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart, Reclam, 1996.
- *Undoing Aesthetics*, London, Sage, 1997.
- *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, VCH Acta humaniora, 1989, 2. izd. Berlin, Akademie, 1994.
- *Die Aktualität des Ästhetischen*, Munich, Fink, 1993.
- *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-Francois Lyotard*, Weinheim, VCH Acta humaniora, 1991.
- *Mediebestimmte Veränderungen der Wirklichkeit*, Munich, Fink, u pripremi.

Marina Gržinić Spektralizacija Evrope^{1*} (SABLASTIZACIJA)

Želela bih da definišem prelom (pre no kontinuitet) između onoga na šta se često poziva kao na dva stupnja zapadno-istočne evropske zajednice. Prvi koji je trajao do pada Berlinskog zida 1989. mogao bi se opisati kao koncept odnosa između Zapadne Evrope i komunističke, Istočne Evrope. Drugi, za koji se uzima da je počeo 1989 (godine koja je nametnuta istočnim Evropljanima kao datum koji danas bez izuzetka označava *le passage a l'acte* /prelaz na akciju/ istočne Evrope ka slobodi i demokratiji), odnos je između zapadnih Evropljana i njihovih postkomunističkih suseda.

Taj prelom uporediv je sa prekidom između prvog i drugog Frojdrovog shvatanja transfera. Jedna gotovo bespoštedna kampanja danas pokušava da popuni jaz između ta dva prekida i da simulira kontinuitet između njih. Parole te kampanje (na zahtev Zapada uz potporu Istoka, ili obratno) su «BIOGRAFIJA pre no TEORIJA» i «TERAPIJA pre no TEORIJA». Ova druga je bezmalo protivotrov koji predlažu brojni (mada ne svi) zapadnoevropski (medijski) delatnici.

Ovaj uvodni gest opisuje način na koji će se reč «Evropa» u naslovu ovog poglavlja razvijati. Njega bi trebalo videti kao gest junaka holivudskog akcionog filma: sređuje sto u neredu, na kojem oblikuje plan i sprema akciju. Nema tu blagosti, to je gest brisanja, uklanjanja svega.

Taj trenutak brisanja sličan je praznini koju su formulisali Slavoj Žižek i Lakan. Odgovor na pitanje – da li je moguće nazvati, pojmiti, prazninu, odnosno, naći je pre gesta subjektivizacije, subjekta? – je DA, mada su Altiser, Derida i Badju na to pitanje odgovorili negativno. Subjekt je istovremeno oboje: ontološka celina, jaz u apsolutnom grču subjektiviteta, i presecanje veza subjekta s realnošću. To opisuje gorenavedeno «čišćenje terena», koje tako otvara prostor za novi simbolički početak, što će ga podržati ponovo uskrslu označitelj-gospodar.

Želela bih da dam i neka uputstva o tome kako razumeti spektralizaciju. U knjizi *Spectres de Marx (Marksove sablasti)*, Žak Derida uveo je u igru termin «sablast» da bi ukazao na izmičuću pseudomaterijalnost koja podriva klasičnu ontološku suprotnost između stvarnosti i iluzije. Žižek tvrdi da bi možda tu trebalo da tražimo poslednje pribežište ideologije, formalnu matricu na koju su utisnute mnoge ideološke formacije:

«Treba da priznamo činjenicu da nema realnosti bez sablasti, da se

¹Ovaj ogled je u nešto izmenjenom obliku objavljen u knjizi *Spectralization of Technology: From Cyberfemism to Elsewhere and Back*, ur. Marina Gržinić i Adele Eisenstein, Maribor, Slovenija, MKC, 1999. Bio je izlagan na simpozijumu *Translocation* u Generali Foundation u Beču, januara 1999, koji je organizovao časopis za umetnost i kulturu *Springerin* iz Beča.

krug realnosti može zatvoriti jedino posredstvom neobjašnjivog sablasnog dodatka. Zbog čega, dakle, nema realnosti bez sablasti? /Zbog toga što za Lakana/ realnost nije 'sama stvar' /već pre/ uvek-već simbolizovana... a problem leži u činjenici da je simbolizacija na kraju uvek neuspela, da nikad ne uspeva u potpunosti da 'pokrije' realno... /To realno/ vraća se u odori sablasne utvare. 'Sablast' se ne sme mešati sa 'simboličkom fikcijom'... realnost nikad nije neposredno 'ona'; ona se prikazuje jedino preko njene nepotpune, neuspele simbolizacije, a sablasne utvare pojavljuju se upravo u tom jazu koji zauvek deli realnost od realnog, i zbog kojeg realnost ima karakter (simboličke) fikcije: sablast daje telo onome što izmiče (simbolički strukturiranoj) realnosti».²

To objašnjava i naslov moje knjige *Rekonstruisana fikcija (Fiction Reconstructed)*. Danas je, na početku novog milenijuma, moguće identifikovati dve matrice aktivnih igrača u Istočnoj i Zapadnoj Evropi i novoj medijskoj realnosti: to su zapadnoevropska «matrica društvenog taloga» i istočnoevropska «matrica čudovišta».

Prva tendencija odnosi se na pojedince ili grupe koje delaju kao neka vrsta entiteta bez fiksiranog istorijskog ili geografskog položaja, svesno zauzimajući položaj društvenog taloga. Međutim, ova «matrica društvenog taloga», koja se uglavnom odnosi na pozicioniranje takozvanih kritičkih zapadnoevropskih i severnoameričkih učesnika, korisnika i on-line (mrežnih) zajedničkih kola, takođe je i neka vrsta parazitskog tela koje nastoji da uzme sve što može od već uspostavljenih društvenih struktura. Matrica društvenog taloga predlaže novu autonomnu ekonomiju i nove strukture stvorene prisvajanjem i restrukturiranjem već postojećih. Ona predlaže povratak isključivo pisanju (kutije elektronske pošte) kao moguću kontrakulturnu interkomunikacijsku strategiju, a ne tek razvoj Interneta, to jest, brisanje slika – i agresivnu softversku Internet industriju – u pozadini. U okrilju takvog utopijskog mentalnog sklopa moguće je iznaći strategije borbe i delovanja, a ne tek pukog reprodukovanja uz pomoć tehnologije.

Kako je to Piter Lembedon Vilson (aka Hakim Bey) formulisao u predavanju na Nettajm skupu u Ljubljani 1997³ pod naslovom «Lepotica i Istok» («Beauty and the East»), Drugi svet je obrisan/učinjen zastarelim, ostali su Prvi i Treći svet. Namesto Drugog sveta, tvrdi Bey, nalazi se velika rupa iz koje se uskače u Treći. Ovu rupu i drugu tendenciju «matrice čudovišta» nazvaću travestijom opšteg naslova Nettajm konferencije «Lepotica i Istok» (već parafazom /naslova/ bajke «Lepotica i zver»). Kada govorimo o razlikama između Istoka i Zapada, akteri iz «crne rupe», takozvani istočnoevropski korisnici Mreže, otvoreno teže ne samo odslikavanju Prvog sveta razvijenih kapitalističkih zemalja već artikulaciji i interpretaciji pravog položaja u promenjenoj konstelaciji. Pitanje – kome je dopušteno da piše istoriju umetnosti, kulture i politike u regionu nekad poznatom kao Istočna Evropa, mora se postaviti istovremeno s pitanjima kako i kad.

Ove dve matrice postavljaju pitanja koja tretiraju na razmišljanje, ali

²Slavoj Žižek, «Introduction: The Spectre of Ideology» u: *Mapping Ideology*, ur. Slavoj Žižek, Verso, London & New York, 1994, str. 26-28. Vidi i: Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilee, Paris, 1993.

³Vidi: Hakim Bey, predavanje na Nettajm konferenciji *Beauty and the East*, Ljubljana, 22-23. jun 1997.

nude i elemente političkog i analitičkog preseka koje treba dalje artikulirati i to na mnogo radikalniji način. To bih pokušala da uradim u ovom ogledu.

Istočna Evropa kao nedeljivi ostatak ili govno

Moglo bi se reći da moderni subjekt ne postoji bez samoreflektivnog razumevanja da je na određenom nivou, iz druge perspektive, «govno». U stvari, moderna subjektivnost javlja se kad subjekt vidi sebe iščašenog, odsečenog od pozitivnog poretka stvari. Kiborg, kako ga shvata Donna Haravej (Donna Haraway), i viđen sa stanovišta eksteriorno-intimno koje je Lakan nazvao ekstimnošću, upravo je to govno. Moja teza je da je virtuelna realnost mesto na kom subjekt vidi sebe kao «iščašenog». Razmotrimo ukratko šta se zbiva u klasičnom scenariju virtuelne realnosti. Korisnik se nađe u specifičnom intersubjektivnom odnosu sa svojim dvojnikom. Biti u virtuelnoj realnosti znači videti vlastite ruke kako dohvataju virtuelni objekt, vlastito telo koje čini ovo ili ono. Rečju, taj dvojniki je neka vrsta ospoljenja sablasnog stvora ili dvojnika – besmrtni libidinalni objekt – čuvena lakanovska *lamella*. O tom sablasnom stvoru moglo bi se govoriti kao o ekskrementalnoj protuberanciji, neuništivom objektu života s onu stranu smrti koji nema položaja u simboličkom poretku. To podrazumeva ne samo da kibernetički prostor stalno otkriva da nas tamo negde napolju (van virtuelnog sveta) čeka neka vrsta zastrašujućeg otpada koji je nemoguće u potpunosti integrisati u virtuelni svet, već i da se taj ostatak isto tako ponekad može videti u virtuelnom i kibernetičkom prostoru.

Taj rascep između slike i realnog (nekad vidljiv i na kompjuterskom ekranu kao neformatizovani otpad ako nam se desi da ugledamo «cw4t7abs»), upravo pokazuje dezintegraciju realnosti u onome što je gotovo bez supstance, s jedne strane (javljajući se na Internetu), i neprerađenog otpada realnosti neintegrisanog u sliku, s druge.

Odvratni otpad je sadržaj projekta Embassy Neue Slowenische Kunst (NSK) grupe Irvin iz Ljubljane u kome smo, namesto ambasade, suočeni s ekstimnošću javnog prostora u privatnom stanu, koja nas guši bezmalo klaustrofobičnom porodičnošću. Ne realna ambasada već mise-en-scène oko kuhinjskog stola. Ili ruski umetnici: Olek Kulik koji grize kao besan pas, ili Aleksandar Brener koji nastupa kao bokser – sva ta liminalna dela i iskustva pokazuju nam ekstimnost odvratnog otpada, pre no što ga možda jednom bolja interpretacija ne preobrazi u umetničko sublimno.

Skoknimo do aktuelnog prostora Evrope, onoga o kome se raspravlja na Internetu na listama kao što su Nettime ili Syndicate, između ostalih, na kojima se iznose kritički stavovi prema medijima. Tu se mogu pročitati (i na njih odgovoriti) vrlo zanimljivi prilozi o Istočnoj Evropi, koje bih ovako sažela: «Uprkos početnoj euforiji koju je Zapadna Evropa ispoljila prema Istočnoj posle pada Berlinskog zida, Istočna Evropa nije uspela. Nije uspela da se upiše na mapu važnih političkih, kulturnih, umetničkih zbivanja u Evropi.» Razočaranje zbog neuspeha Istočne Evrope da postane prostor stabilnosti nalazimo i u delima tako istaknutih filozofa kao što su Badju i Ransier.

Činjenica je da su se na glavnoj postavci poslednjeg Dokumenta u Kaselu (dX, 1997) našla samo dva-tri umetnika iz Istočne Evrope. A, ako

verujemo intervjuima, po rečima selektorke Keṭrin Dejvid, to je zbog toga što se, u stvari, i nije imalo šta izabrati. Elizija, ili *de facto* eliminacija, istočnoevropskih umetnika sa Dokumenta bila je, po njenim rečima, posledica praznine primerene Istočnoj Evropi, a ne selekcije. Čini se da je Istočna Evropa po drugi put izgubljena baš kad se našla u procesu da bude ponovo pronađena 1989.

Prema tumačenju Slavojā Žižeka, negativni gest istočnih Evropljana koji su rekli NE! komunističkom režimu mnogo je važniji – zapravo ključni – za razumevanje onoga što se pojavilo kao katalizator ove potonje propuštene mogućnosti. Za Lakana, negativnost funkcioniše kao uslov nemogućnosti ili mogućnosti potonje entuzijastične identifikacije – ona joj postavlja osnove.

Šta je Istočna Evropa nakon ispunjenja njene sudbine skoro deceniju posle pada Berlinskog zida?

Slično pitanje postavlja i Lakan. U svom čitanju mita o Edipu, Lakan se usredsređuje na polje koje većina uobičajenih čitanja Edipovog kompleksa zaobilazi: Šta je s onu stranu Edipa – šta je sam Edip – pošto je ispunio svoju sudbinu? – pitanje koje se može postaviti posle filмова kao što su *Bladerunner* ili *Seven*. Šta se događa dan posle? Ili da tako kažemo, kad se život nastavi uobičajenim ritmom? Kako je to Lakan formulisao u *Seminaru II*, od početka tragedije sve nas vodi činjenici da je Edip samo zemaljski (pre) ostatak, otpad, Stvar zbrisana sa svake površine.

Ovde imamo nešto što bi mogli, po psihoanalizi, nazvati poljem između dve smrti – simboličke i realne. Krajnji predmet užasa je taj život s onu stranu smrti koji je Lakan nazvao *lamela*, kao besmrtni – neuništivi objekt, to jest, život ispražnjen, odstranjen iz simboličke strukture.

Čini se da se Istočna Evropa posle pada Berlinskog zida našla u strašnom međuprostoru, u kom je postala nedeljivi ostatak, nematerijalna mrlja realnosti koja je već progutala sav potencijal stvoren svojim prethodnim postojanjem.

Istočna Evropa našla se u onom položaju koji psihoanaliza razvija u reartikulaciji Edipovog položaja posle ispunjenja njegove simboličke sudbine (to jest, kad Edip u neznanju, ubija oca i ženi se majkom). Pošto je ispunio svoju simboličku sudbinu Edip je nedeljivi ostatak. On je otelotvorenje onoga što Lakan naziva *plus-de-jouir* (višak zadovoljstva), višak koji se ne da objasniti nikakvom simboličkom idealizacijom. Ali – i to je ključno za razumevanje izmenjenog, takozvanog neuspelog položaja Istočne Evrope za Drugog – kad Lakan koristi izraz *plus-de-jouir* on se poigrava dvosmislenošću izraza na francuskom koji istovremeno označava višak, ali i ne više, zadovoljstva! Po ispunjenju svoje sudbine Edip je *plus d'homme*, dakle u isto vreme je višak čoveka i nije više čovek. Edip je kondicionalni čovek, ljudsko čudovište i, kao takav, paradigma modernog subjekta, jer njegova čudovišnost je strukturalna a ne slučajna.

Držeći se ove definicije i sličnosti položaja, Istočnu Evropu bismo mogli definisati kao *plus d'Europe orientale*. Istočna Evropa je višak Evrope (kao što je bila pre pada Berlinskog zida: premalo ili nedovoljno evropska), a ne Evropa.

Istočna Evropa je primorana da preuzme, ili jeste u poziciji ekskrementalnog ostatka. Dopustite mi da ovde promenim optiku diskursa i podvučem da to nije neminovno loše. Sa stanovišta *lamele* –

«moderni subjekt ne postoji bez razumevanja da je na nekom stupnju, iz druge perspektive, govno» – mogli bismo kazati da je to zaista prvi uslov da Istočna Evropa na sebe preuzme sva svojstva modernog subjektiviteta. Sada se Istočna Evropa iz te inherentno ekskrementalne pozicije može uzdići, odnosno biti konačno viđena kao subjekat. Kako piše Žižek, «ako se kartezijanski subjekt želi da uzdigne na nivo enuncijacije, mora se svesti na skoro ništa što bi bilo za bacanje u otpad/đubre na nivou sadržaja izjave».⁴

Možda se tek sada kada je na nivou sadržaja izjave svedena na gotovo ništa, na ekskrementalno đubre spremno-za-bacanje-u-mašinu-za-mlevenje-otpadaka (nije li ona, na primer, na Dokumentu bila upravo svedena na to ništavilo?), Istočna Evropa može uzdići u subjekt na nivo enuncijacije. U ovom slučaju korelacije između kartezijanskog subjektiviteta i njegovog ekskrementalnog dvojnika, imamo rascep između subjekta iskaza i subjekta izjave. Ako kartezijanski subjekt želi da se pojavi na nivou iskaza, on/a mora postati govno na nivou sadržaja izjave. To je nulta tačka subjektivnosti: počinjemo da bivamo nešto pošto smo bili apsolutno ništa, pošto prođemo (okončamo) nultu tačku. Ništa koje ima vrednost nečega je, po Žižeku, najsažetija formula lakanovskog precrtanog subjekta (\$).

Štaviše, klasična ontologija je, po Žižeku, bila usredsređena na trojstvo istinitog, lepog i dobrog. Za Lakana, ta tri pojma su na samoj ivici i pokazuju da je dobro maska dijaboličnog zla (npr. Oleg Kulik ruski umetnik-pas, ili performansi pod naslovom *Was ist Kunst?* beogradskog umetnika Raše Teodosijevića. Sedamdesetih godina Teodosijević je u toj seriji performansa bukvalno pokušavao da silom iščupa odgovor na pitanje – Šta je umetnost? – iz žena čija je lica mazao crnom bojom u najšokantnijem maniru bodi-arta); lepo je maska ružnoće (npr. Irvinova serija od sto slika pod istim naslovom *Was ist Kunst?* U tim serijama i izložbama *Laibachkunst-a*, osobe za koje se pretpostavlja da su bile deo nacističkog perioda naslikane su zajedno s članovima zabranjene grupe Laibach; oni su urezani u ikonografiju slika, a njihove biste ili torza ukrašavaju brojne slike projekta *Was ist Kunst?*); te da je istinito maska centralne praznine oko koje gravitira svaka simbolička struktura (npr. rumunska zastava posle takozvane rumunske revolucije, s rupom namesto zvezde). Rečju, piše Žižek, postoji polje s onu stranu dobrog, lepog, istinitog; ono nije ispunjeno svakodnevnim banalnostima, već je zastrašujući izvor, konstitutivan za pozadinu dobrog, lepog i istinitog. Ako je to političko-etički moto psihoanalize, onda je on subsumiran u shvatanju da sve velike katastrofe našeg veka (od staljinizma do holokausta) nisu posledica zavedenosti morbidnom fatalnom privlačnošću toga s onu stranu, već naprotiv, stalnih nastojanja da se izbegne susret s njim i da se momentalno uvedu, čuvajući konfrontaciju s njim, vladavina istinitog i dobrog.⁵

Emancipacija? Otpor? Ili...

Način na koji sam postavila subjekt i izmenila okvir matrice istočnoevropskog čudovišta dopušta dalju raspravu o mogućim načinima

⁴Vidi: Slavoj Žižek, «Alain Badiou kot bralec svetega Pavla», str. 115-149, u: *Sveti Pavel: Utemeljitev univerzalnosti*, Analecta, Problemi, br. 5-6, Ljubljana, 1998, str. 135

⁵*Ibid.*, str. 141

delovanja (i življenja) u Evropi i na Mreži i, uz to, dopušta ponovno promišljanje emancipacije i otpora. Treba prvo da razlikujemo, kako piše Jelica Šumić-Riha, modernističku emancipaciju od savremenog postmodernističkog otpora. Modernističko rešenje koje insistira na vernosti politici, pri čemu se izgleda politika smatra dragocenim blagom, upućuje da se, u krajnjoj analizi, ništa nije desilo.

Tako modernistička emancipacija, sa današnje tačke gledišta, funkcioniše kao takozvani univerzitetski diskurs koji je razvio Lakan, i koji pokušava da se oslobodi posledica događaja zarad simboličke strukture, te stoga ne priznaje nikakvu promenu u aktuelnoj političkoj situaciji, a aktuelni poraz politike ostavlja nepromišljenim, anatemisanim. Postmodernistički otpor se, s druge strane, može opisati kao histerični diskurs, kao stalno proizvođenje dvosmislenog «ne», koje jednostavno otpor okreće protiv mišljenja.⁶ To bi se moglo shvatiti i kroz dosta impresivan krstaški pohod protiv teorije i teorijskog znanja, koji danas podržavaju neki teoretičari i delatnici medija.

Da bismo došli do rešenja, ukratko promislimo četiri diskursa koje je Lakan razvio baveći se istinom i događajima. Lakan razlikuje diskurs gospodara, univerzitetski diskurs, diskurs histerika i diskurs analitičara. Gospodar imenuje događaj pretvarajući ga u novog označivača-gospodara, koji će jemčiti kontinuitet posledica događaja. Gospodar integriše događaj u simboličku realnost. Histerik stoji na dvojnoj poziciji rascepljenosti prema događaju. Gospodar želi da očuva kontinuitet, histerik jaz. Univerzitetski diskurs teži da skupi posledice, hoće da ih neutrališe kao da se ništa nije ni desilo.

Da bismo razumeli važnost ova četiri diskursa za današnju umešanost politike u medijsku teoriju i umetničku praksu, pokušajmo da odgovorimo na jedno pitanje koje nikad ranije nije postavljeno u debatama o medijima i aktivizmu: naime, u kom je od četiri diskursa čuveni kiborg kakvim ga je zamislila Dona Haravej kao našu politiku i ontologiju za naredni milenijum?

Moj odgovor je sledeći: Haravej je postulirala kiborga kao histerični diskurs. To je moguće shvatiti ako putujemo s Haravejevom do virtuelnog prostora. Da bi najzad tamo stigla Haravejeva prolazi kroz tri druge regije: stvarni prostor, ili Zemlju; vanjski prostor, ili vanzemaljski; i unutrašnji prostor, ili telo. Semiotički kvadrat virtuelnog prostora u knjizi *Promises of Monsters*⁷ Done Haravej izgleda ovako:

STVARNI PROSTOR

VANJSKI PROSTOR

VIRTUELNI PROSTOR

UNUTRAŠNJI PROSTOR

(Molim da zapazite da su sve grafike i dijagrami u ovom poglavlju sačinjeni kao u popularnim knjigama kao što su *Postmodernism for Children* / *Postmodernizam za decul*, *Marx for Children* / *Marks za decul* itd.)

Virtuelni svet Haravejeva tako pozicionira u svom semiotičkom kvadratu da se istina sva četiri prostora nalazi u njemu. Treba imati u vidu

⁶O ovim distinkcijama vidi: Jelica Šumić-Riha, «A Matter of Resistance», *Filozofjski Vesnik*, br. 2/1997. Spec. Number on Power and Resistance, ur. Jelica Šumić-Riha i Oto Luthar, FI ZRC SAZU, Ljubljana, 1997, str. 127-153

⁷Donna Haraway, «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others», u: *Cultural Studies*, ur. Lawrence Grossberg, Cary Nelson i Paula A. Treichler, Routledge, New York, London 1992.

da Haravejeva konceptualizuje kiborga kao govno, ali istovremeno i kao sublimni objekt. Moć kiborga počiva u njegovoj poziciji ekstimnosti, odnosno između odvratnog i sublimnog. To znači da ću ja pozicionirati kiborga kao objekt **a**. U lakanovskoj psihoanalizi objekt **a** predstavlja dvosmislenost izraza *plus-de-jouir*, odnosno istovremeno viška, i ne više, zadovoljstva. Imajući u vidu sve ove važne elemente, trebalo bi da kao konceptualni ekvivalent semiotičkog kvadrata Haravejeve uzmemo Lakanov diskurs histerika. On (opet s tačke gledišta deteta) izgleda ovako (Lakan u *Scilicet 1-4*).⁸

\$	S ₁
a	S ₂

U histeričnom diskursu je ključno to što je objekt **a** pozicioniran na mesto istine (u sva četiri diskursa istina je levo dole), za subjekt (precrtano **\$**) - u histeričnom diskursu rezervisana je uloga činioca (činilac je u sva četiri diskursa pozicioniran gore levo). Radi jasnijeg razumevanja dopustite da dodam još nekoliko detalja. Četiri lakanovska diskursa izražavaju četiri pozicije subjekta. Označitelje četiri strukture predstavljaju sledeće mateme: **S₁** je gospodar-označivač; **S₂** predstavlja znanje; **\$** (precrtano **S**) subjekt, a **a** višak uživanja. Svi ti entiteti zauzimaju različita mesta u strukturama četiri diskursa. Značajno je da ta četiri mesta imaju fiksirano značenje u sva četiri diskursa, dakle bez obzira na to koji označivač ili matema (**S₁**, **S₂**, **\$** ili **a**) zauzima gornju levu poziciju u strukturi diskursa, ta pozicija je mesto činioca. Ovo su fiksirana značenja odgovarajućih mesta u diskursima:

činilac	drugi
istina	proizvodnja

Sada možemo da izvučemo konsekvence ovog homografskog akta. Virtualni svet i kiborg prikazani u semiotičkom kvadratu Haravejeve u *The Promises of Monsters* zauzimaju pozicije istine i objekta **a** u lakanovskom histeričnom diskursu. Dakle, istinu pokriva ovaj sublimno-odvratni kiborg objekt, a čitavi diskurs je još uvek utemeljen u realnom - na Zemlji. Stoga je činilac još uvek tamo (realni svet *The Promises of Monsters* na istom je mestu na kome i **\$** u histeričnom lancu - **\$** iznad **a** predstavlja subjekta-činioca traumatizovanog pitanjem koju ulogu da igra u želji Drugog), na zemlji ili realnom svetu. Proizvodnja, četvrti termin u matrici diskursa u lakanovskom histeričnom lancu zauzima znanje - **S₂**- **a** u matrici Haravejeve, pak, unutrašnji prostor ili telo. Unutrašnji prostor tela može se razumeti, kako kaže Žižek, pre kao 'nedeljivi ostatak', kao eksces koji odoleva tome da bude uključen u diskurzivnu mrežu kao prosti rezultat.

Da li je to onda odgovor /na pitanje/ kako bi trebalo da se pozicioniramo između emancipacije i otpora? Treba li da delamo kao histerici, dovodeći u pitanje sve da bi избегli postojeći simbolički poredak, odbijajući da preuzmemo ulogu koju nam taj poredak određuje, kako su nas histerici učili? Odgovor brzo sledi posle kratkog razmatranja četvrtog tipa diskursa - analitičkog. Čini se da smo u međuvremenu izgubili

⁸Jacques Lacan, *Scilicet 1-4: Scritti di Jacques Lacan e di altri*, Feltrinelli Editore, Milan, 1977, str. 19

matricu čudovišta koja jednostavno kazuje – ja sam taj otpad ovde. A, možda i nisam!

Žak Lakan ovako formuliše svoju poziciju analitičara: »Što više svetaca, to više smeha; moje načelo je da duhovitošću nađem put iz kapitalističkog diskursa – koji neće biti napredak, ako se bude dogodio samo nekima.«⁹

Označavajući sveca kao mesto otpora, on jasno ukazuje na to da se otpor kapitalizmu jedino može teoretizovati u kategorijama neke instance otpora koja je, strogo uzev, ni spoljna ni unutrašnja, već smeštena u tačku eksteriornosti u samoj intimnosti unutrašnjosti, to jest, lakanovske ekstimmnosti (eksteriornosti-intimnosti).

Pojmljen u svetlu ekstimmnosti a ne puke zamenljivosti otpor se, dakle, sastoji iz derivacije iz kapitalizma, od nesvarljive srži, od drugosti, koja ima potencijal da prekine kolo poriva za rastom.¹⁰ Ovako izgleda diskurs analitičara:¹¹

a	\$
S ₂	S ₁

U diskursu analitičara, objekt a postavljen je kao činilac/pokretačka sila, dok znanje (kao S₂) zauzima mesto istine (koja je u sva četiri diskursa dole levo). U lakanovskom analitičkom diskursu činilac a svodi se na prazninu, provocirajući subjekt da se suoči sa istinom svoje želje. Zar matrica čudovišta, slučajno, ne implicira baš takvu poziciju subjekta?

Povrh toga ovde je znanje, S₂, na poziciji istine ispod činioca a, a ovde se znanje odnosi na pretpostavljeno znanje analitičara i, istovremeno prema Žižeku, »signalizuje da ovde stečeno znanje neće biti neutralno, 'objektivno' znanje naučne tačnosti, već znanje koje se tiče subjekta (analizovanog) u istini njegove subjektivne pozicije«.¹²

Možda je upravo ovde put mog eksplicitnog preusmerenja od terapije ka teoriji u razmatranju istočnoevropske matrice čudovišta. Uz to bih ovde želela da napravim malo ali važno udaljavanje od moje teze. Stav »Ja sam čudovište« moguće je izreći samo i jedino pod specifičnim uslovima. Po Robertu Faleru koji raspravlja o sličnoj situaciji, reći 'Ja sam u ideologiji' – »jedino pod određenim uslovom dopušteno je da kažemo da smo u ideologiji. Samo ako smo u okvirima nauke možemo kazati tako nešto bez laži i nepristojne skromnosti. Samo pod uslovom da smo stigli do pozitivnog prostora nauke, legitimisani smo da kažemo da smo u ideologiji.«¹³

Tako, *mutatis mutandis* možemo jasno ustvrditi, bez laganja i neiskrenosti, »Ja sam čudovište«, samo i jedino ako smo u teoriji, ili ako smo na nju oslonjeni. Žižekova dalja elaboracija odnosa između nauke i ideologije, koja se oslanja na Falerov paradoksalni odnos između nauke i

⁹Jacques Lacan, *Television*, prev. J.Mehlmann, Norton & Co., New York, 1990, str. 16

¹⁰Jelica Šumić-Riha, «A Matter of Resistance»

¹¹Lacan, *Scilicet 1-4: Scritti di Jacques Lacan e di altri*, str. 191

¹²Slavoj Žižek, «Four Discourses, Four Subjects» (str. 74-117), u: *Cogito and the Uncousness*, ur. Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham, 1998, str. 80

¹³Robert Pfaller, «Negation and Its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?» u: *Cogito and the Uncousness*, str. 235

ideologije, može biti dodatno korisna. Žižek tvrdi da ideologija ne isključuje nauku – naprotiv, pokušava da je integriše u svoj domen.¹⁴

Odnos između ideologije i nauke Žižek opisuje kao »klinč«, nalik situaciji u boks meču kad suparnik ne zadaje udarce protivniku već ga uklješćuje. Otud je razlika između ideologije i nauke vidljiva samo sa strane nauke. Slično bi se moglo kazati da /u odnosu/ između terapije i teorije, terapeutski pristup stavlja u klinč teorijsku tezu o istočnoevropskom »preživlom« kao nemoj žrtvi koja mora da podeli to iskustvo žrtve malim biografskim anegdotama i tragovima ako želi da se integriše u dugi lanac zapadne civilizacije.

Šta onda omogućava svecu da izmakne raštelovanoj mašineriji proizvodnje? Lakan predlaže rešenje koje se, u krajnjem, svodi na identifikaciju s onim što je preostalo – s đubretom – što pokazuje to što činilac/pokretačka sila zauzima poziciju nekorisnog skladišta otpada (objekt a). Svetac po kome Lakan modeluje odbijanje analitičara da bude koristan, da se pokori zahtevima kapitalizma (redefinišući tako pojam pokretne sile) više je singularni strukturalni aparat/posledica strukture nego vokacije. Ili kako to Žižek formuliše: »Odgovor na pitanje gde u četiri elaborirane subjektivne pozicije nailazimo na lakanovski subjekt, subjekt nesvesnog, tako se paradoksalno nalazi u samom diskursu u kom subjekt prolazi 'subjektivnu destituciju' i identifikuje se sa ekskrementalnim ostatkom koji se zauvek opire subjektivizaciji.«¹⁵ Uviđamo da činilac/pokretna sila zauzima poziciju beskorisnog skladišta otpada (objekt a).

Rečju, između emancipacije i otpora, preko Lakana, možemo ukazati na potpuno političko rešenje, radikalnu repolitizaciju istočnoevropske pozicije, koja, u krajnjem, znači identifikaciju s beskorisnim skladištem otpada – s govnom!

Kazala sam da na kraju milenijuma, dve matrice – zapadnoevropska »matrica društvenog taloga« i istočnoevropska »matrica čudovišta« - teraju na razmišljanje, ali i da nude elemente političkog i analitičkog preseka koji se mora dalje raspraviti i artikulirati na jedan mnogo radikalniji način. Uspostavljanje razlike između Istoka i Zapada samo na istorijskim premisama moglo bi nas dovesti do DISKURZIVNE granice, a ja bih želela da nastavim na drugačiji način, premda ne ravnodušan prema istoriji; koristeći lakanizam pokušaću da ekspliciram neka generativna načela među matricama i njihovo složeno funkcionisanje.

Teza prva: Istok i Zapad nisu predikati, što znači da manje uvećavaju naše znanje o predmetu, a više kvalifikuju vrstu pogreške u našem znanju; jer pretpostavlja se, kako kaže Kopjecova, da je pogreška u jedini.

Kant je u *Kritici čistog uma* i *Kritici moći suđenja* prvo napravio razliku između dva načina na koja razum pada u kontradikciju sam sa sobom. U oba dela pokazao je da pogreška razuma nije jednostavna, već da počiva na antinomičnoj mrtvoj tački do koje vode dva odvojena puta: prva pogreška je matematička, druga dinamička. Prvo što treba primetiti jeste da se pokazuje da su dve propozicije koje čine svaku od strana među sobom u antinomičnom odnosu, to jest pokazuje se da su međusobno kontradiktorne. Kasnije je Lakan u 20. Seminaru

¹⁴Žižek, «Introduction: Cogito as a Shibboleth», str. 8

¹⁵Žižek, «Four Discourses, Four Subjects», str. 108-9

naslovljenom *Encore (Opet)*, oslanjajući se na Kantove antinomične odnose, definisao dve formule seksuacije (POLNE RAZLIKE) kao dva puta ili staze /koje vode/ pogrešci: mušku i žensku.

U knjizi *Read My Desire (Čitaj mi želju)*,¹⁶ koja se može definisati kao priručnik ili biblija lakanizma, Džoana Kopjec je snažno podvukla ta dva antinomična puta kao dva puta koji vode pogreški.

Antinomije i formule seksuacije prikazane su shemom jasno podeljenom na levu i desnu stranu. Leva strana sheme označena je kao muška, desna kao ženska. Leva, muška strana korespondira s kantovskim dinamičkim antinomijama, a desna, ženska, s kantovskim matematičkim antinomijama.

Teza druga: Istočnoevropska matrica čudovišta zauzima desnu, žensku stranu i homologna je s njom, te stoga predstavlja kantovsku matematičku pogrešku; zapadnoevropska matrica društvenog taloga homologna je sa levom, muškom stranom, odnosno kantovskom dinamičkom pogreškom.

Mogli bi, sumnjičavo, upitati: Kako je to moguće? Šta dopušta takvo homologno pozicioniranje?

Od ključne važnosti je shvatiti da Lakan termine u svojim formulama seksuacije razvija kao argument i kao funkciju, namesto kao subjekt i predikat (kao u kantovskim formulama). Ta supstitucija označava važnu, a za nas kritičnu, konceptualnu razliku. Načelo razvrstavanja, po Kopjecovoj, više nije deskriptivno, to jest nije više stvar zajedničkih svojstava ili zajedničke supstancije. »Da li će neko ući u klasu muškaraca ili žena (a dodala bih, u matricu pogreške taloga ili čudovišta – M.G.) više zavisi od toga koju će enuncijativnu poziciju preuzeti.« Setićete se da sam u prvim razmatranjima sa Žižekom tvrdila da »ako kartezijanski subjekt želi da se uzdigne do nivoa enuncijacije, onda se to mora opisati kao gotovo ništa preostalo za bacanje u đubre na nivou sadržaja izjave«. ¹⁷ Možda je tek sad kad je Istočna Evropa shvaćena na nivou izjave kao skoro ništa – gotovo za otpad – kao ekskrementalno đubre (na /izložbi/ Dokumenta, kao što je već rečeno, kao i u mnogo drugih slučajeva, ona je bila svedena baš na to ništa), vreme da se Istočna Evropa uzdigne na nivo enuncijacije.

Antinomije bi trebalo čitati kao pozicije u Mebijusovom stripu. Asimetrija između matematičkih i dinamičkih antinomija je očevidna a opet, po Kopjecovoj, krećući se iz jedne u drugu kao da stupamo u posve drugačiji prostor.

Desna, ženska strana: matematička pogreška i istočnoevropska »matrica čudovišta«

Prošle godine sam, živeći i radeći u Japanu, naučila da pre nego što počnete da govorite morate pokazati svoju vizitkardu čuvenu *meshi* na japanskom. Izvinjavam se što ste ovoliko na to čekali.

Marina Gržinić – ja sam to beskorisno đubre, ja sam čudovište. Stoga ću nastaviti prvo s desnom, ženskom stranom, matematičkom pogreškom. Ali, čuvajte se: već ste primetili koliko uživam u tome što sam beskorisno đubre. Ne počinjem s čudovištima ZATO da bih prvo izvukla

¹⁶Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, MIT Press, Cambridge, Mass. & London, 1994.

¹⁷Copjec, *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, str. 217

malo saosećanja od vas. Nasuprot uglavnom uobičajenoj predrasudi da psihoanaliza gradi ženu kao sekundarnu, kao puku alteraciju muškarca, ove formule, po Kopjekovoj, upućuju na to da postoji neka vrsta prioriteta, prednosti na desnoj strani.

Ovakvo čitanje formula konzistentno je i sa prednošću koju je Kant davao matematičkim antinomijama, pripisujući matematičkoj sintezi neposredniju izvesnost no njenom dinamičkom parnjaku. Po Kantovoj analizi, upravo dinamičke antinomije (muška strana formula, odnosno zapadnoevropska matrica društvenog taloga u našem čitanju) pokazuju se u mnogom pogledu kao sekundarne, kao put ka mnogo potpunijoj mrtvoj tački matematičkog konflikta.¹⁸ Da bi ostvarila svoju nameru, nadalje ću se kretati na vrlo shematičan način.

Šta je matematička antinomija? Prvo, svaka antinomija sastoji se od dve propozicije: teze i antiteze. Matematičku antinomiju koju smo pozajmili od Kanta, uopšte uzev, izaziva pokušaj da se misli svet. Teza matematičke antinomije je da svet ima početak u vremenu i da je prostorno ograničen. Antiteza iste matematičke antinomije je da svet nema početak ni granice u prostoru, već je vremenski i prostorno neograničen.

»Posle razmatranja oba argumenta, Kant zaključuje da mada svaki od njih uspešno pokazuje pogrešnost onog drugog, nijedan ne može ubedljivo da ustanovi vlastitu istinitost. Ovaj zaključak dovodi do skeptičke mrtve tačke, a razrešenje do kog Kant dolazi je sledeće: umesto da očajavamo zbog toga što ne možemo da biramo između dve alternative moramo uvideti da ne moramo da biramo, pošto su obe alternative lažne. Teza i antiteza, za koje se s početka čini da tvore kontradiktornu opoziciju, ispostavljaju se kao suprotnosti.«¹⁹

Mogli bismo primetiti da bi se u matematičkoj antinomiji mogla naći struktura kontradikcije koja proizvodi šalu žižekovskog tipa:

U vašem selu nema više kanibala.
Kada ste pojeli poslednjeg?

Forma pitanja ne dopušta pitanom da poriče optužbu impliciranu pitanjem – samo može da izabere jednu od suprotnosti. Pošto je pokazao nemogućnost postojanja sveta, Kant potom može odbaciti i tezu i antitezu. Dva Kantova iskaza o rešenju prve matematičke antinomije formalno reduplikuju one koje iznosi Lakan o ženi koja, kao ni svet, ne postoji.

Lakan tvrdi da se pojam »žena« ne može stvoriti pošto je potpuno razotkrivanje njenih uslova aktuelno neizvodivo. Kako smo mi konačna bića, ograničena prostorom i vremenom, naše znanje podleže istorijskim uslovima. Naše poimanje žene ne može prekoračiti te granice te mi, stoga, ne možemo stvoriti pojam žene u celini. I tu stižemo do najvažnije poente:

»Ne samo da se poriče egzistencija žene; ona je isto tako neprihvatljiva i kao normativni i ekskluzivni pojam; naprotiv, lakanovsko stanovište tvrdi da se jedino odbijanjem da se porekne – ili potvrdi – normativno i ekskluzivno mišljenje može izbeći. To će reći, jedino priznavanjem da pojam žene ne može postojati, da je strukturalno nemoguć u okvirima simboličkog poretka, svaka se njegova istorijska konstrukcija može dovesti u pitanje. Najzad, to što ništa ne brani tim istorijskim

¹⁸Copjec, *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, str. 217

¹⁹*Ibid.*, str. 218

konstrukcijama da tvrde svoju univerzalnu istinitost samo potvrđuje istorijsku tvrdnju da opšta, transistorijska kategorija žene ne postoji.»²⁰

Ključno je shvatiti da je žena posledica a ne uzrok nefunkcionisanja negacije. Ona je pogreška granice, a ne uzrok pogreške.²¹ Posle ovog grubog i shematskog izlaganja dela izvanrednog poglavlja o oblicima seksuacije u knjizi *Read My Desire* Kopjekove, moramo se vratiti našoj matrici čudovišta da bi prihvatili posledice jednog takvog homolognog pozicioniranja.

Teza treća: Slično Lakanovom pozicioniranju nepostojanja žene, mogli bismo govoriti i o nepostojanju matrice čudovišta. Ako (matrica) čudovišta ne postoji, to je stoga što ju je nemoguće pretopiti. Matrica čudovišta ne može se stvoriti pošto je potpuno razotkrivanje njenih uslova aktuelno neizvodivo. Naša koncepcija (matrice) čudovišta ne može prekoračiti te granice te mi, stoga, ne možemo stvoriti pojam matrice u celini.²²

Egzistencija (matrice) čudovišta se ne samo poriče; ona je neprihvatljiva i kao normativni i ekskluzivni pojam; naprotiv, lakanovsko stanovište tvrdi da se jedino odbijanjem da se porekne ili potvrdi njena egzistencija normativno i ekskluzivno mišljenje može izbeći. To će reći, jedino priznavanjem da pojam (matrice) čudovišta ne može postojati, da je strukturalno nemoguć u okvirima simboličkog poretka, može se dovesti u pitanje svaka istorijska konstrukcija te matrice. Dok je god moguće pokazati da svet ili (matrica) čudovišta ne mogu formirati celinu, univerzum, mogućnost prosuđivanja da li nas ove pojave ili označitelji obavestavaju o stvarnosti zavisnoj od nas, nestaje. Ključno je shvatiti da je (matrica) čudovišta posledica a ne uzrok nefunkcionisanja negacije. To je pogreška granice, a ne uzrok pogreške.²³ Obavezni smo da priznamo da je (matrica) čudovišta zaista proizvod simboličkog.

Leva, muška strana: dinamička pogreška i zapadnoevropska »matrica društvenog taloga«

Dok se i teza i antiteza matematičkih antinomija smatraju neistinitim jer nelegitimno tvrde da svet postoji, Kant i tezu i antitezu dinamičkih antinomija smatra istinitim. U prvom slučaju, misli se da je sukob između dve propozicije nerešiv (pošto iznose kontradiktorne tvrdnje o istom objektu); u slučaju dinamičke pogreške sukob se razrešava tvrdnjom da dva iskaza nisu međusobno kontradiktorna. Teza dinamičke antinomije po Kantu glasi: kauzalnost po zakonima prirode nije jedina kauzalnost koja deluje u stvaranju sveta. I kauzalnost slobode nužna je za potpuno objašnjenje ove pojave. Kantovska antiteza dinamičke antinomije, odnosno pogreške je: sloboda ne postoji, sve na svetu događa se isključivo po zakonima prirode.

Kant kaže da je antiteza dinamičke antinomije istinita, baš kao što i Lakan potvrđuje postojanje muškog univerzuma. Pošto se u slučaju žene postojanje univerzuma smatra nemogućim jer se ne može naći granica u lancu označitelja, logično bi bilo pretpostaviti da formiranje svega na muškoj strani zapravo zavisi od postavljanja neke granice.

²⁰ *Ibid.*, str. 225

²¹ *Ibid.*, str. 226

²² *Ibid.*, str. 221

²³ *Ibid.*, str. 226

Štaviše, prelaz sa ženske na mušku stranu je oduzimanje. Po Kantu, teza i antiteza matematičke pogreške govore previše. Na dinamičkoj strani taj višak je oduzet, i upravo to oduzimanje uspostavlja granicu. To znači da će se na ovoj strani uvek govoriti premalo. /Dakle/ Nepotpunost na dinamičkoj i nekonzistentnost na matematičkoj strani.

Pored toga, po Kopjecovoj, pitanje egzistencije koje uzrokuje konflikt na ženskoj strani na muškoj je prigušen zato što je upravo egzistencija – ili postojanje – oduzeto iz univerzuma koji ovde nastaje. Kant nas je učio da ako neko hoće da kaže da čovek postoji, on ne treba apsolutno ništa da doda tom čoveku, ili pojmu čoveka. Tako bismo mogli ustvrditi da tom pojmu ništa ne nedostaje. A ipak, on ne uključuje postojanje, i u tom smislu je neadekvatan.

Opet, dve pogreške ili oblika seksuacije po Lakanu sastoje se u sledećem: ženu i muškarca ne treba tretirati simetrično niti ih shvatati kao komplementarne. Jedna kategorija ne upotpunjuje, niti nadomeštava ono što nedostaje drugoj. Univerzum žena je prosto nemoguć, a univerzum muškaraca moguć samo pod uslovom da iz njega nešto oduzmemo. Tako, po Kopjecovoj, univerzum muškaraca počiva na paradoksalnoj zabrani: ne uključuj sve u svoj univerzum! Seksualni odnos ne uspeva iz dva razloga: nemoguć je i zabranjen je. I zato nikada nećemo dostići celinu.

Da rekapitulizujemo: najlakše bi bilo kazati da kao istočnoevropska matrica čudovišta, ni zapadnoevropska matrica društvenog taloga ne postoji. Međutim na levoj strani, homolognoj lakanovskoj tabeli seksuacije, lako je lociramo. Kant nas je učio da ako neko hoće da kaže da zapadnoevropska matrica društvenog taloga postoji, on apsolutno ništa ne treba da doda pojmu zapadnoevropske matrice društvenog taloga. Umesto da definišemo univerzum muškaraca kao nadopunjen univerzumom žena možemo, oslanjajući se na Lakana, definisati zapadnoevropsku matricu društvenog taloga kao zabranu konstrukcije univerzuma, a matricu čudovišta kao nemogućnost da se to uradi.

Otud zaključujem:

Zapadnoevropska matrica društvenog taloga postoji; matrica čudovišta ne postoji. To zbog toga što su, kako sam pokazala u prvom delu ovog ogleada, istočni Evropljani shvaćeni kao govna subjekti u pravom smislu te reči; subjekt i nije ništa drugo do ime podele u čistoj formi. Otud na desnoj strani, strani matematičke pogreške, imamo subjekt u najčistijem obliku.

Kad Lakan tvrdi da istina ima strukturu fikcije, da je ne-sve i da joj manjka struktura totaliteta, on osvetljava činjenicu da u ta dva momenta (fikciji i nedostatku totaliteta) istina dotiče stvarno. Istočnoevropska matrica čudovišta ima status ne-svega i strukturu fikcije upravo zato što jeste deo poretka Realnog. Zato ne iznenađuje da teoretičari govore o Istočnoj Evropi kao generatoru umetničkih i kulturnih koncepata povezanih s traumatskim Realnim (Peter Weibel, recimo). Iz pozicioniranja dveju matrica nalik formulama seksualne različitosti možemo naučiti da se u postkomunizmu kroz površinu dela pojavljuje neka vrsta traumatične realnosti.

Nije crveno, to je krv, jedan je nedeljivi postkomunistički ostatak koji je (još?) nemoguće reintegrirati u globalni (medijski) svet.

(S engleskog prevela: Vera Vukelić)

Čitanje filma



Jelena Kostić

"Kad jaganjci utihnu" ili moderna bajka

Opsednutost savremenog društva problemom serijskih ubistava i njihova popularnost kao motiva u delima mas-kulture, jedan je od glavnih elemenata koji oblikuje duhovnu kulturu našeg vremena. Veza ovog interesovanja i arhaičnog mitopoetskog sveta bajke pokazala bi da nije u pitanju samo morbidna radoznalost zasićenog potrošačkog društva, već pre jedna imanentna potreba ljudi da se najdublje tajne čoveka, smrt i seks, upoznaju i kontrolišu u cilju zdravog funkcionisanja jedinice, a samim tim i društva.

Film i bajka danas

Kada se u svakodnevnom govoru radnja nekog filma označi kao bajkovita, ova oznaka ima diskretno pežorativno značenje u smislu umetničkog neuspeha filma da stvori samostalan, ubedljiv virtuelan svet dosledan zakonima svoje realnosti. Postoje tri osnovne greške koje izazivaju ovakvu negativnu ocenu:

- Radnja se odvija suviše lako, junaku sve ide od ruke, broj slučajnosti koji mu pogoduje je suviše velik za iskustvo gledaoca. Otpornost sredine, kako je to nazvao Lihačov, premala je.
- Fizičke i psihičke moći junaka su prenaplašene ("Mission Impossible" s Tomom Kruzom ili čuveni serijal o Džemu Bondu). Junaci ovde nemaju natprirodne moći (kao Supermen i ne koriste neverovatna tehnička pomagala kao Betmen) samo su svakidašnje sposobnosti ljudskog tela u svakom od iskušenja koje im radnja donosi dovedene do one kritične granice koja zahteva da se one prihvate ili s laganim podsmehom ili da se ceo umetnički svet filma shvati kao iskorak ka fantastici. Kako ostali parametri ove virtuelne stvarnosti ne pokazuju sklonost ka fantastičnom, onda se mogućnosti junaka označavaju kao "bajkovite". Ovo koketiranje sa sposobnostima glavnog protagoniste postalo je i obeležje nekih žanrova.
- Kraj filma u kome se sve nedaće okončavaju pozitivno po junaka i pravda biva zadovoljena u "preteranoj" meri, ne dozvoljavajući da pozitivni likovi imalo pate ili stradaju nakon završetka priče. Svi nedostaci, koje je junak na početku osećao, višestruko se nadoknađuju i kraj priče je uspostavljanje "raja na Zemlji", sveta u kome je sve savršeno.

Ovde, naravno, govorim o filmovima koji ostaju u grupi realističnih ostvarenja, kod kojih se radnja odvija u okviru prirodnih zakona koje prepoznavamo kao istovetne zakonima stvarnog sveta. Dakle, u pitanju su filmovi gde se dimenzije vremena i prostora podudaraju s fizičkim, hemijskim i biološkim zakonitostima nama poznatog ili priznatog sveta.

Ostavljam po strani filmove kod kojih žanrovska odrednica sama po sebi podrazumeva uplitanje onostranog (horor, fantastika) ili pak raznih pojava nemogućih ili nepoznatih u trenutnom horizontu ljudskih moći i znanja (naučna fantastika).

Definisanje termina bajka

U ovom radu termin bajka će se odnositi na literarni žanr usmene književnosti i njegove specifične karakteristike. Ali definisati bajku nije tako lako.

Bajku ćemo odrediti po sledećim ključnim tačkama:

- struktura
- prelomna tačka
- karakter čudesnog
- hronotop
- odnos prema vanumetničkom prostoru
- dekodirana poruka bajke

Pre no što to učinimo, pogledajmo ukratko neke pokušaje definisanja bajke koji će nam pomoći da jasno odredimo značenje termina kojim ćemo se služiti dalje u tekstu.

"Bajka je po ustaljenoj definiciji narodna pripovetka fantastične sadržine."¹ Ovo bi bila najopštija definicija bajke, ali je nedovoljna jer je fantastična sadržina odlika i drugih žanrova usmene književnosti: legende, etiološke priče, demonološkog predanja.

Vladimir Prop, da bi odredio šta je to bajka, polazi od ideje da treba u celom nizu bajki pronaći one delove, one jedinice koje su invarijantne za sve slučajeve. Kao stalne jedinice Prop navodi funkcije likova. Funkcije likova su radnje koje se vrše i koje se moraju sagledati u odnosu na svoje mesto u toku pripovedanja. Broj funkcija je ograničen i Prop je izdvojio trideset jednu funkciju. Sve bajke imaju istu strukturu. One ne moraju imati sve funkcije, ali one funkcije koje se zadržavaju ne menjaju svoj raspored, niti se konsekvencijom neke od funkcija menja. Međutim, kasnije je pokazano da i mnogi drugi oblici naracije imaju strukturu koju je Vladimir Prop otkrio u bajci.²

Osim ovih invarijantnih elemenata svaka bajka sadrži i promenljive jedinice ili pomoćne elemente. Oni zavise mnogo više od pripovedača, ali podležu kanonima usmenog stvaralaštva.

U *Historijskim korjenima bajke* Prop pokazuje vezu obreda i bajke, potvrđujući na taj način bliskost mitoloških predstava i umetničkog sveta bajke.

"Mit se od bajke ne razlikuje formalno. Bajka i mit (osobito mitovi pretklasni naroda) mogu se međusobno ponekad toliko potpuno preklapati da se u etnografiji i folkloristici takvi mitovi često nazivaju bajkama."³ Prop izdvaja dva mitološko-obredna kompleksa koja prepoznamo u bajci, to su inicijacija i predstave vezane za smrt. Navešćemo neke od motiva koje Prop tumači kao deo kompleksa i

¹Nada Milošević-Dorđević, *Od bajke do izreke*, Beograd 2000.

²U navedenom delu profesorka Milošević-Dorđević pokazuje kako Propove funkcije odgovaraju i usmenoj noveli i legendi.

³Vladimir Prop, *Historijski korjeni bajke*, Sarajevo 1990.

inicijacije, a koji su bitni za komparaciju bajke i filma: deca se odvođe ili proferuju u šumu ili ih otima šumski duh, veštica odseca prst junaku, pokazivanje prividnih dokaza o smrti, veštčina peč, rasecanje i oživljavanje, gutanje i izbacivanje, pribavljanje čarobnog sredstva ili čarobnog pomoćnika, travestizam, šumski učitelj.

Ovi motivi su deo inicijacije shvaćene kao obred kojim se jedinki priznaje pravo da za sebe zatraži vrednosti i prava odraslih (integrisanih, punopravnih) članova zajednice. Drugi deo prelaza vezan je za stupanje u brak i konačnu, potpunu integraciju neofita u zajednicu kao njenog, u svakom pogledu, punopravnog člana. Za naš rad iz ovog mitološkog kruga bitan je motiv zabranjene ostave.

Motivi koji se vezuju za mitološke predstave o smrti bili bi: šuma kao ulaz u drugo carstvo, junakov miris, gošćenje kod veštice, figura prevoznika-vodiča, dalek put na orlu, konju, brodu, itd., borba s čuvarom ulaza koji nastoji da pojede došljaka, dolazak u drugo carstvo i sve pojave koje ga prate.

Prop naravno primećuje da je nemoguće razdvojiti ova dva mitološka kompleksa jer se ceo obred inicijacije, kao uostalom i svi drugi obredi prelaza, doživljavao kao izdvojeno vreme u kome dolazi do kontakta ovog i onog sveta. Neofit je dakle, da bi u vlastitom sociju prešao u novu grupu, morao prvo da poseti onostrani svet smrti ili božanskih sila.

Mirjana Drndarski⁴ bajkom naziva narodnu pripovetku "u čijem se sižeu prepliću stvarno i nestvarno. Za razliku od predanja i mita, ona ne pretenduje na istinitost. Njena je svrha da zabavi slušaoce, koji je prihvataju kao nešto izmišljeno, što se nikada stvarno nije dogodilo."⁵ Sadržaj bajke je u prevladavanju neke nedaće ili nedostatka koji tište glavnog junaka. Junak pobeđuje zahvaljujući pomagaču. Mirjana Drndarski kao osobenosti bajke izdvaja i način oblikovanja vremena i prostora, poseban doživljaj čudesnog i njenu tipičnu strukturu.

Ovakva definicija bajke ipak nije potpuna, jer bajka nije uvek pripovedanje koje nema nikakvu istinitost. Čvrsta veza s mitom, bajku veoma često uvodi u grupu predstava koje nose istinsku, religioznu stvarnost. Naravno, ovakav položaj bajka zadržava samo u primitivnim društvima. Evropska bajka se ipak jasno oseća kao književno-umetničko delo. Ali, i kao takva, njena istinitost je ipak zadržana, ona nije u istinitosti - realnosti avanture, već u emotivnoj poruci koju nosi. Bajci nikada nije osporavan jak pedagoški uticaj. Ona nije umetnost u "kuli od sionovače", ona je umetnost s jasnom društvenom funkcijom.

Lihačov utvrđuje hronotop⁶ skaske (bajke) kao jednu od suštastvenih kategorija ovog žanra. Vreme bajke je linearno vreme u kome se odnos tri vremenske odrednice prošlosti - sadašnjosti - budućnosti poklapa s njihovim doživljajem u realnom vanumetničkom vremenu. Radnja bajke uvek se kreće napred, dinamična je. Jedini način i razlog da se radnja i vreme zadrže, jeste razlog povezivanja funkcija bajke. U pitanju bi bio jedan od Propovih pomoćnih elemenata. Ovo zadržavanje se ispoljava kao prepričavanje već odigranih događaja u cilju dobijanja obaveštenja i upoznavanja nekog od likova s onim što se desilo u njegovom odsustvu, a što je neophodno za dalji tok radnje. Dakle, ni ovo vremensko

⁴Narodna bajka u modernoj književnosti, priredila Mirjana Drndarski, NOLIT, Beograd 1978.

⁵Ibid, str.7

⁶Hronotop je pojam koji koristimo u značenju koje mu daje M. Bahtin (*O romanu*) kao suštinske celine "vremenskih i prostornih odnosa" koji se osmišljavaju u okviru jedne umetničke celine.

zadržavanje nije zadržavanje radnje: tok priče neumitno se kreće u vremenu pripovedanja.

“Vreme skaske ne prelazi preko njenih granica. Ono se u celosti zatvara u siže.”⁷ Radnja se dešava u nekoj prošlosti koju je nemoguće odrediti u istorijskom vremenu. Vreme počinje da teče onog trenutka kada počinje priča. Sve što se zbivalo pre priče ne postoji i vremenski je potpuno neodređeno: “Bio jedan čovek”,⁸ “U nekakva čoveka bio jedan čobanin koji ga je mnogo godina verno i pošteno služio”,⁹ “Živio tako u stara, vrlo stara vremena, čovjek i žena”,¹⁰ “Nekad su živjeli”.¹¹

Kraj zbivanja je i kraj vremena bajke i ceo svet bajke ostaje u večno zamrznutom trenutku postignutog blagostanja i odsustvu bilo kakvih događaja: “pa još i sad žive ako nijesu umrli”.¹²

Vreme bajke je vreme dešavanja. Oni periodi u kojima se ništa ne zbiva preskaču se bez pomena, ma koliko dugi bili. S druge strane, u kratkom vremenskom terminu može se odigrati neverovatan broj doživljaja kao u bajci pod brojem 16 u Čajkanovićevoj zbirci ili u “Baš-Čeliku” u Vukovoj zbirci.

Prostor bajke je neverovatnih dimenzija. Kroz taj prostor junaci se kreću bez ikakvih prepreka. “Prepreke na koje putem junak nailazi samo su sižejne, a ne prirodne, stvarne. Fizička sredina skaske, sama po sebi, kao da ne zna za otpore.”¹³ Dimenzije prostora bajke nisu realne, one su deo čudesnog repertoara bajke.

Ovakav hronotop, koji svodi fizičke prepreke na minimum, izuzetno odgovara razvijanju radnje koja može bez zastoja da hrli napred ka ostvarenju namera junaka.

Prostor bajke ipak poznaje granice. To su granice ovog i onog sveta, bliskog (unutrašnjeg sveta vlastitog doma) i dalekog (spoljašnjeg, stranog, neprijateljskog sveta nepoznatog). Prelaženje ovih granica pokreće radnju i čini ključnu tačku junakovog putovanja. Ali ova dva sveta ma koliko predstavljali antipode ne moraju biti krajnje udaljeni u koordinatnom sistemu bajke. Drugi svet može biti i beskrajno udaljen (daleka gora, jezero, druga carevina) i tu negde odmah iza kućnog praga kao jama u “Pepeljugi” Vukove zbirke.

Pogledajmo dalje poseban karakter čudesnog u bajci. U literaturi se javlja jasna razlika između čudesnog u bajci i fantastike ostalih žanrova. U bajci, junaci čudesa ne osećaju kao nešto strano, kao poremećaj normalnih zakona. Za njih je prisustvo tog fantastičnog repertoara najnormalnije, ono je deo jedne jedinstvene zakonitosti sveta u kome se kreću. Fantastika pak, podrazumeva dva sveta i efekat fantastičnog se javlja upravo onda kada ta dva sveta dođu u dodir. Junak tada elemente onostranog oseća kao strane, neobične i vrlo često jasno preteće.

Maks Liti analizira stil bajke i nalazi neke osnovne crte karakteristične za bajku kao žanr:

⁷D.S.Lihačov, *Poetika stare ruske književnosti*, SKZ, Beograd 1972, str. 270

⁸Vuk St. Karadžić, *Srpske narodne pripovjetke*, NOLIT, Beograd 1977, str. 34

⁹*Ibid*, str. 14

¹⁰Čajkanović, *Srpske narodne pripovetke*, str. 59.

¹¹*Ibid*, str. 124

¹²*Ibid*, str. 45

¹³Lihačov, *nav. delo*, str. 405

- *jednodimenzionalnost* - bajka ne poznaje onostrano kao nešto strano, suštinski drugačije. Sva ta druga carstva i daleki prostori deo su jednog jedinstvenog sveta;
- *nedostatak dubinske perspektive* - junaci bajke nisu psihološki iznijansirani likovi. Njihov unutrašnji svet ne postoji. Junak je ono što čini i govori, on je potpuno spoljašnje određen;
- *apstraktan stil* - svet bajke je svet jasnih, oštirih linija. Tu nema toniranja ili tananog razgraničavanja. Bajka voli jasne boje, junaci se određuju s nekoliko epiteta koji su i sami vrlo često stalni epiteti usmene književnosti. Nema detaljnih opisa prirode, navode se samo one pojedinosti koje su funkcionalne za dalji tok pripovedanja;
- *izolujući stil* - junaka bajke nikada u njegovim avanturama ne sputavaju neke emotivne veze s drugim individuama. Kontakt s drugim je istovremeno samo jedna od tačaka u kojoj će junak nešto dobiti ili će mu biti naneta šteta. Svaki dodir se direktno odražava na junakovu vlastitu dobrobit, bez emotivnog vezivanja. Onog trenutka kada nešto nije bitno za dalji razvoj radnje, prestaje bilo kakva napetost ili veza s junakom;
- *sublimni odraz sveta* - bajka nam daje jednu slikovitu, simboličnu sliku sveta koja, zapravo, predstavlja transformisanu sliku realnog sveta, a ne novi, nezavisni svet umetničkog dela.

Ovako rekonstruisan svet realnog prostora iznosi diskretno u prvi plan neke inače prikrivene aspekte ljudskog života. Šta je to što bajka pokušava da saopšti?

Bajka na nas deluje emotivno. Ona predstavlja svet koji je postigao ravnotežu, "svet koji je u redu" (Maks Liti), način na koji dete može da prevlada unutrašnje strahove u susretu s egzistencijalnim problemima smrti i seksa. Bajka je mitopoetskim jezikom dato "uputstvo" za izgrađivanje pravih seksualnih veza i zdravog, neopterećujućeg stava prema polnosti.

Na osnovu ovog kratkog pregleda na to šta sve bajka jeste i šta nije, sledi definicija bajke po prethodno navedenim tačkama, koje treba da obuhvate sve distinktivne oznake bajke. Kada su sve ove tačke prisutne pred nama je delo koje možemo nazvati bajkom.

Bajka je:

- *struktura* - pripovedanje se obavlja po zakonima Propovih funkcija;
- *prelomna tačka* - neophodno je postojanje onog sveta koji se jasno razlikuje od sveta u kome radnja počinje i kasnije od sveta u kome se radnja završava. Junaku je za savlađivanje nedostatka neophodna pomoć onostrane sile. Dodir s onostranim mora biti pravilno izveden (inače junak neće uspeti da ostvari svoj cilj) i do njega mora doći (inače pred nama nije bajka). Kada se ovaj kontakt ostvari, kako god formulisali junakov cilj (sticanje bogatstva, svadba, pobeđivanje progonitelja ili neprijateljski nastrojenog lika), on će neminovno biti ostvaren i pred nama je optimistička završnica;
- *karakter čudesnog* - čudesno je deo jedinstvenog sveta bajke, ono se ne prepliće s realnim, jer su i realno i čudesno podjednako bitni i bajka ih ne razdvaja i ne suprotstavlja. Čudesno je zapravo sve ono što junaku dolazi s one, druge strane. U zavisnosti koliko je to onostrano udaljeno od iskustvenog sveta publike njegov numinozan karakter biće više ili manje naglašen;

- *hronotop* - vreme bajke je nezaustavljivo, pravolinijsko vreme toka radnje. Prostor je visokopropustljiv za kretanje u svim pravcima. I vreme i prostor su podređeni primarnoj važnosti radnje: junakova avantura mora biti maksimalno olakšana i nezadržavana. Postoji samo jedna granica, i ona je vezana za prelomnu tačku zapleta. To je granica s onim drugim prostorom, spoljnim, svetom božanske sile, smrti. Ovaj svet nije negativno orijentisan prema junaku. On je samo silan van ljudskih moći i ako mu se pristupi ispravno, on nudi pomoć bez koje junak dalje ne bi mogao da se kreće;
- *odnos prema vanumetničkom prostoru* - bajka nije umetnička tvorevina bez ikakve veze s iskustvenim svetom. Ona je upravo taj svet svakodnevice prekodiran da bi se istakla pedagoška poruka o najsloženijim egzistencijalnim problemima pojedinca: smrt, seks, odnos individue i društvenih normi. Istinitost i realnost bajke je u ovoj iskustveno primenljivoj poruci. Bajka se obraća pojedincu u kriznom periodu odrastanja i uči ga da prihvati svoju polnost, da svoje seksualne veze ostvaruje na način najpogodniji za biološki opstanak vrste, da prihvati nerazlučivo jedinstvo smrti i seksa, život kao deo savršenog uređenja prirodnog ciklusa. I napokon, uči ga da se mora uklopiti u zajednicu i zarad sveopšteg uspešnog življenja naučiti da kontroliše svoje snage i porive. Ovo bi bila dekodirana poruka bajke.

Definicija trilera o serijskim ubistvima

"Svojstva ambijenta i karakteristični likovi su inače po pravilu nezaobilazni u određivanju žanra *kriminalističkog* filma. Jer gotovo bez izuzetaka, gradski dekor je pozadina svih trilera i služi kao ekspresionistički simbol brutalnosti i nasilja toga sveta."¹⁴

Junaci trilera pripadaju svetu policije ili gangstera, imaju plastično razvijenu psihologiju i tokom filma doživljavaju "psihološki prelom koji ih definitivno iskupljuje u očima gledalaca, ali tek onoga trenutka kada je već sve kasno".¹⁵ Junaci tokom filma doživljavaju promenu koja se tiče njihovog suštinskog psihološkog određenja.

Svet trilera sve više se okreće stvarnosti i može se, u najboljim slučajevima, gledati i kao tačna slika socijalnog i psihološkog sveta urbane zajednice.

Film koji nas interesuje ipak je nešto uže određen kao triler o serijskim ubistvima. On zadržava kriminalni prestup kao spolja najprepoznatljiviji problem koji glavni junak mora da reši, ali serijski ubica nije prestupnik istog nivoa kao gangster. Prestup običnog kriminalca uvek je postizanje nekog materijalnog dobra, on je socijalno motivisan. Zločin serijskog ubice je bezuman, nerazumljiv atak na život jedinke. Njega pokreću tamne sile s onu stranu razuma i svesti. Razjašnjenje motiva ovog zločina traži se ili u traumama potisnutim u nesvesno ili se pak uopšte i neobjašnjava. Jedna stvar u motivaciji zločina ostaje uvek stalna i uvek jasno osvetljena: to je seksualna devijacija koja izbija u svom najrazornijem vidu. Naš zločinac nije obična patologija socijalnog uređenja. On više odgovara Kagnijevoj definiciji čudovišnog: "istinski

¹⁴Bogdan Kalafitović, Fragmenti o filmskom žanru, *Filmski žanr*, Institut za film, Beograd 1981, str.180

¹⁵*Ibid.*

fantastično stvorenje nije onaj isti živ čovek negativne vrednosti, nego njegovo prekoračujuće drugo ja, to jest čovek čija ljudskost nije umanjena sama po sebi, nego koja je u njemu *iz korena* otuđena posredstvom nekog osobenog drugog što služi kao (nepodudarno) otkrivajuće a ne kao (podudarna) suprotnost".¹⁶

Ova vrsta trilera naravno uvek podrazumeva da se zločin vrši u sklopu zajednice, koja je suočena s paničnim strahom nad ovom devijacijom. Ali zajednica ne mora biti nužno gradska, jer ni zločin nije socijalno uslovljen. Ali tačka dodira između, nazovimo ga, klasičnog trilera i trilera naše podgrupe, jeste činjenica da je u oba slučaja važno da se prestup odvija u okviru socijalno organizovane grupe, a ne na nivou usamljenih jedinki ili na prostranstvima neobrađenog sveta prirode.

Pa i odnos prema stvarnosti je različit. Koliko god ovi filmovi odgovaraju prirodnim zakonima sveta u kojima se kreće publika, oni ipak nemaju nikakve veze sa socijalnom kritikom civilizacije. Jednostavno: ne prisiljavaju zakoni društva jedinku na zločin. U *Kumu* zajednica je ta koja svojim licemernim stavom ostavlja prostor za kriminal i pri tom ne vodi dovoljno računa o jedinki. U našoj podgrupi upravo odstupanje od zakona društva dovodi do poremećaja u individui i odvodi je u zločin.

Junaci filmova o serijskim ubicama ne doživljavaju psihološku promenu na kraju filma. Oni samo rešavaju zločin. Oni nisu psihološki nijansirani. Oni su dobri ili loši, a sva psihologija se završava ukazivanjem na nepremostiv jaz koji deli psihu zločinca od zdravog društva. Aberantnost ubice potiče od osnovne devijacije – seksualne neusklađenosti.

Glavni junak nije nasumice postavljen da se bori za odstranjivanje pretnje koja se nadnela nad njim i njegovom sredinom. Ubica ga ili bira sam (pri čemu ističe da su njih dvoje iako protivnici duboko slični – *Sedam*, gde ubica bira junaka zbog gneva, razorne snage istog kvaliteta kao i njegova ubistva), ili su oni na neki mnogo neobičniji način povezani. Ta povezanost vrlo često zadire u granice fantastičnog (*Oči Laure Mars* – gde junakinja ima sposobnost da gleda očima ubice).

I napokon uzbuđenje – thrill. Uzbuđenje favorizuje dešavanje i potiskuje statičnost bilo koje vrste. Sve je podređeno radnji koja je uzbuđljiva upravo stoga što nema praznog hoda i svi detalji su povezani s primarnim impulsom: likvidacijom zločina.

"Kad jaganjci utihnu"

Film je snimljen 1991. godine po noveli Tomasa Harisa i osvojio je Oskara u pet najbitnijih kategorija: za najbolji film, najboljeg glavnog glumca i glumicu, najbolji scenario i režiju.

Pre no što počnemo s tumačenjem filma, u kratkim crtama podsetićemo se osnovne radnje. Klarisa Sterling je na završnoj godini obuke za agenta Federalne službe bezbednosti. Zahvaljujući dobrim rezultatima i prethodnom seminarskom radu pozivaju je da pomogne u rešavanju slučaja Bafalo Bila.

Bafalo Bil je serijski ubica čije su žrtve punije mlade žene, koje drži u zarobljeništvu, da bi ih nakon nekog vremena ubio i odrao kožu, stavio im larvu egzotičnog leptira smrti u ždrelo i ostavljao. Klarisin zadatak je da

¹⁶*Ibid.*

dobije bilo kakve informacije od jednog drugog serijskog ubice, doktora Hanibala.

Doktor Hanibal je nekadašnji psihijatar s jednom nezgodnom osobinom – poseduje strast prema ljudskom mesu. Izuzetno inteligentan, umetnički nadaren, on je tokom svoje karijere imao nekih posrednih i do kraja ne potpuno razjašnjenih kontakata sa Bafalo Bilom. Klarisa uspeva da ostvari jedan neobičan i moglo bi se reći intiman kontakt – igru s genijalnim, kapricioznim doktorom. Rešavajući zagonetke, ona potpuno sama rešava slučaj. I dok su glavne snage reda i zakona na pogrešnom tragu, Klarisa se suočava s Bilom i pobeđuje. Ovo je glavna okosnica priče.

A sada pogledajmo kako se odabrani film odnosi prema kanonima svoga žanra, a potom koliko se uspešno može uklopiti u odrednice bajke koje su definisane na početku teksta.

Da je zadatak, koji glavna junakinja Klarisa Sterling, mora da reši, hvatanje serijskog ubice, to je jasno. Njegov zločin nije socijalno motivisan. Štaviše motivacija njegove devijacije ostaje nerazjašnjena. Zločin prelazi granice razumevanja. Hanibal Lektor, psihijatar – kanibal, koji zna sve o svakome i proniče u intimu svih likova, govori da je trauma ubice suviše duboka i teška i ne otkriva je Klarisi. Nije važno šta je preobrazilo individuu u čudovišnog ubicu. Važno je da je on potpuno van svakog terapeutskog dejstva, duboko na mračnoj strani i njega treba pobediti, likvidirati, a ne razumeti. Nešto drugo naša junakinja razumeva tokom rešavanja ovog slučaja i borbe s ubicom. Na videlo se, uz pomoć Hanibala, izdvaja trauma njenog detinjstva. Dok je rešavala zločin, Klarisa je rešavala svoj intimni problem.

Jedno je ipak dovoljno jasno naglašeno, aberacija je nasilna i seksualna.¹⁷ Smrt i seks su protivnici Klarise Sterling. Naravno, ne ova dva fenomena sama po sebi, već njihova razorna snaga neuklopljena u zajednicu i preteći nadnesena nad njom.¹⁸

Kritički stav prema zajednici ne postoji u filmu. Naprotiv, završne scene se odigravaju na velikoj društvenoj proslavi. Junakinja svečano biva primljena u snage reda i zakona, kao što je i čeznula tokom filma. Zajednica je uspešna, ona je mir i sklad koji treba ceniti.

Što se tiče psihološkog preloma u nekome od likova, on ne postoji.¹⁹ Svi oni ostaju isti ljudi kao i kada smo se prvi put upoznali s njima. Sem Klarise. Ali ona se nije promenila, postala bolja ili gora, razvila neku osobinu koju nije imala. Ona je završila školu za agente Državne službe. Ona je promenila svoj status, a ne karakter. Odrasla je, postala je redovni član društva.

¹⁷To naročito jasno očitava scena kada se ubica u svojim katakombama presvlači u ženu. Pogled na njegovo istetovirano i ispirsovano telo (jasna agresija ka telu, a posredno i prema životnoj snazi koja se u njemu nalazi), njegovo prikrivanje polnog organa (problem s vlastitim, prirodno datom seksualnošću) i opscene reči koje izgovara (predmet seksualne želje nije pravilno usmeren; umesto ka drugome, ubica se okreće samom sebi) možda su najsnažnije scene filma. Nigde krvi, jasnog nasilja, ali gorenavedena tri detalja izazivaju maksimalno dejstvo na gledaoca.

¹⁸Ubica je usamljen bez kontakta s drugim junacima, ali ipak on nije neko ko živi daleko od ljudi, on je deo urbanog pejzaža.

¹⁹Interesantno je da jedino kod glavne junakinje saznajemo nešto o njenom unutrašnjem životu, čegase plaši, šta je muči. Ali svi ti podaci vezani su upravo za polnu problematiku.

Ubica i Klarisa nisu vezani nekim čvrstim, dodatnim vezama. Njihov jedini kontakt je u trenutku otvorenog sukoba. Klarisa je trajno vezana za jedan drugi lik, takođe ubicu - fascinantnog doktora Hanibala. Njihov odnos je jak i ne spada ni u jedan društveno klasifikovan vid kontakta. Neka seksualna veza postoji: Hanibalov dodir rukom kada joj predaje dokumenta prilikom njihovog poslednjeg susreta i njegovo provociranje u opscenom kontekstu tokom prvog susreta. Ali telefonski razgovor na kraju filma, kao i njegova glavna zainteresovanost za strah iz detinjstva ne sadrže nikakvu provokaciju ovog tipa. Kako bilo, junakinja je čvrsto upletena u mračnu storiju jednog zločina.

Što se tiče odnosa prema toku radnje (u literarnom delu rekli bismo naracije) sve je podređeno brzom, uzbudljivom smenjivanju akcije. Svaka nova scena pokreće radnju, jedini statičan detalj je Klarisino sećanje, ali je ono neophodno da bi se povećala napetost efektom da je i junakinja upletena u zločin i zavisi od njegovog rešenja. Ne samo da se događaji ne prestano nižu, već je i većina scena praćena brzim kretnjama junaka: scene vežbe u školi, vožnje kolima, helikopterom, borba žrtve i ubice, Hanibalovo bekstvo. Čak je i razgovor između Klarise i Hanibala protkan kretnjama. Tokom prvog razgovora ona trči pored ćelija, a prilikom poslednjeg ona sve vreme kruži oko Hanibalove ćelije da bi se na kraju otela stražarima i pritrčala Hanibalu.

Pred nama je nesumnjivo triler o serijskim ubistvima, ali da li je pred nama bajka.

Film i bajka

Struktura

i - početna situacija	<u>Klarisino sećanje na sretan život sa ocem.</u>
e - jedan od članova porodice se udaljava od kuće	<u>Otac umire, Klarisa odlazi kod tetke.</u>
k - junaku se izriče zabrana	<u>Otac ne sme da prisustvuje ubijanju jaganjaca.</u>
q - junak zabranu krši	<u>Klarisa spašava jagnje i beži.</u>
X - nanošenje štete	<u>Serijski ubica Bafalo Bil.</u>
x - jednom od članova porodice nešto nedostaje	<u>Klarisin nadređeni nema dovoljno podataka da uhvati ubicu.</u>
Y - saopštavanje nesreće junaku	<i>Klarisu nalaze na treningu i odvođe je kod Kroforda, gde je on upućuje u zločin.</i>
W - ztražilac junak pristaje ili odlučuje da se suprotstavi	<i>Klarisa prihvata zadatak.</i>
↑ - Odlazak junaka	<i>Odlazak u zatvor-ludnicu kod Hanibala.</i>

D - darivalac ili pomoćnik iskušavaju junaka Dneg - lažni junak je na proveru	<i>Hanibalove provokacije, njegovo raspitivanje o njenoj seksualnoj nesigurnosti, plaši je kanibalizmom, grub je prema njoj; ona mora da prođe pored Migsu koji onaniše, ispitivanje njenog stručnog znanja. (Čilston preuzima Klarisinu ulogu pregovarača sa Hanibalom).</i>
H - reagovanje junaka na budućeg darivaoca Hneg - lažni junak pogrešno reaguje	<i>Klarisa je ljubazna, savladava strah, sledi nit njegovog razgovora, nije licemerna. (Čilston je agresivan i neprijateljski nastrojen).</i>
Z - junak stiže čarobno sredstvo Zneg - lažni junak biva kažnjen na odgovarajući način	<i>Hanibal pristaje da joj pomogne: "Dajem vaš viši kurs." (Hanibal daje nepotpuna obaveštenja i grub je).</i>
	Hanibal beži.
L - neposredna borba junaka i protivnika	<i>Borba Klarise i Bafalo Bila</i>
V - pobeda	<i>Klarisa pobeđuje.</i>
E - uklanja početne nevolje	<i>Ubistva prestaju.</i>
↓ - junak se vraća	<i>Klarisa prvo u krugu policije, a potom ponovo u školi gde je film i počeo.</i>
N - junak se ženi i stupa na carski presto	<i>Klarisa postaje FBI agent.</i>
	Telefonski razgovor sa Hanibalom.

Podvučeni deo teksta odnosi se na one funkcije koje nam se retrospektivno saopštavaju. Italic fontom obeležene su funkcije koje se dešavaju u sadašnjem vremenu filma i to upravo redosledom koji zahteva Propov sistem. U zagradi su funkcije koje se ponavljaju, ali ih ovog puta vrši lažni junak. Dva polja nemaju svoj pandan u Propovim funkcijama, ona su štampana normalnim fontom.

Formula našeg filma bila bi sledeća:

D H Z
i e k q v w j g X x Y W ↑ { } L V E ↓ N²⁰
 Dneg Hneg Zneg

²⁰Izdvojene funkcije se javljaju i u bajci.

Pogledajmo da li ovakva struktura ima neku paralelu u narodnim bajkama. Odmah se uočava sličnost s bajkama gde junakinju maćeha šalje od kuće.²¹ Ona sreće darivaoca, a potom odlazi i maćehina ćerka kao lažna junakinja. U ovim bajkama cela radnja je fokusirana na susret s darivaocem i proveru kojoj on podvrgava junake. Sve posle toga je sažeto prikazano. Ako junakinja uspešno reši njegov test buduća sreća je zagarantovana. Kao primer uzeli smo 36. pripovetku Vukove zbirke.²² Struktura ove bajke je sledeća:

i - početna situacija	<i>Dolazak maćehe, maćehina zavist</i>
e - jedan od članova porodice se udaljava od kuće	<i>otac odlazi od kuće</i>
X - nanošenje štete	<i>junakinju proteruju</i>
↑ - odlazak junaka	<i>Devojka luta šumom (maćehina sestra odlazi u šumu)</i>
D - darivalac ili pomoćnik iskušavaju junaka	<i>ala traži od devojke da je služi (ala postavlja isti zahtev drugoj devojci)</i>
H - reagovanje junaka na budućeg darivaoca	<i>devojka je ljubazna (lažna junakinja je neljubazna)</i>
Z - junak stiće čarobno sredstvo	<i>Ala je dariva (ala joj daje koban dar)</i>
E - uklanjanje početne nevolje	<i>Sanduk je pun dukata.</i>
↓ - junak se vraća	<i>Devojka se vraća kući</i>
Pu - kažnjavanje neprijatelja	<i>Maćeha i njena ćerka se kažnjavaju</i>

Formula bajke je:

$$\begin{array}{c}
 \text{D H Z} \\
 \text{i e X } \uparrow \{ \quad \quad \quad \} \text{E } \downarrow \text{Pu} \\
 \text{Dneg Hneg Zneg}
 \end{array}$$

Oblik je mnogo jednostavniji. Uzrok je u činjenici da se u bajci sreće pasivna junakinja, dok se u filmu javlja junakinja-tražilac, uloga koja je u folkloru mnogo primerenija junaku muškog pola.²³ Podudaranje bajke i filma je upravo u delu koji je i najvažniji za film (odnos Klarise i Hanibala, njeno rešavanje njegovih zadataka), onom delu koji obuhvata najveći deo filmske naracije i privlači pažnju gledalaca. I to je jedan od razloga zašto je lik Hanibala Lektora - darivaoca tako izražen u filmu.

²¹Ovakav tip bajki su i 95. 96. 102. i 104. bajka iz Afanasijevog zbornika

²²Vuk St. Karadžić *Srpske narodne pripovetke*, NOLIT, Beograd 1977.

Funkcije, koje su dospеле iz bajke s junakom-tražiocem, sporedne su u odnosu na napetost i zanimanje koje nosi originalna struktura bajke s pasivnom junakinjom. Ove dodatne funkcije unose u film elemente akcije. One donose efekat lakog kretanja junaka kroz prostor, a istovremeno i odgovaraju zapletu koji nameće žanr filma.

Već smo rekli da je jedna od najsnažnijih zakonitosti trilera brzina kojom radnja mora da se odvija i napetost koja je prati. Shodno tom zakonu ceo onaj kompleks motiva koji samo "zagreva" situaciju mora biti maksimalno sažeto izložen. Film počinje od trenutka kada se tempo ubrzava, od prvog ubistva ili od trenutka kada se glavni junak uključuje u rešavanje zločina. Sve što se zbilo pre toga spada u retrospektivno prikazivanje. Tako je i s početnim elementima. Oni savršeno odgovaraju Propovom sistemu, jedino se u skladu s kanonima filmskog žanra daju ne direktno izloženi, odigrani pred našim očima, već kroz sećanje i prepričavanje.

Nešto je složenije transformisanje funkcije Z - sticanje čarobnog sredstva. Ova funkcija se u filmu sastoji od niza motiva. Klarisa mora više puta da se sretne s Hanibalom i da naporno odgoneta njegove zagonetke. U realnom vremenu prikazivanja filma, ova funkcija zauzima najviše prostora. Klarisa do konačne pobede dolazi korak po korak. Otkrivajući Hanibalu detalje o sebi ona od njega dobija novi trag koji mora da sledi i uspešno reši ako želi da napreduje na sledeći nivo.²⁴ Sva napetost i dolazi upravo iz ovog dela: odnosa Klarise i Hanibala. Ako Klarisa ne reši sve zagonetke, Bafalo Bil nikada neće biti uhvaćen. Ova funkcija je izvor sve napetosti u filmu. Ona ističe Klarisu i Hanibala kao najupečatljivije likove, za čiju sudbinu se gledalac brine. Nije toliko važno šta će se desiti sa senatorkinom ćerkom, nije bitno ni na koji način će ubica biti uhvaćen. Gledalac se vezuje za mladu junakinju i neobičnog psihijatra, oni su junaci, njihova sudbina je bitna.

Zbog ovoga dolazi do glavnog odstupanja od Propove sheme: Hanibalovo bežanje i telefonski razgovor s Klarisom. Nije bilo moguće tek tako zaboraviti psihijatra kada on ispuni svoju funkciju. Do kraja ne bi bilo više nikakve istinske napetosti, svima nam je jasno da se ubica neće izvući. Zarad upečatljivosti lika i tenzije koju radnja zahteva, struktura je poremećena dodatnim Hanibalovim avanturama.

Hronotop

Ali još jedna stvar je nalagala da se film ne završi scenom proslave prilikom diplomiranja. *Kad jaganjci utihnu* je film koji pretenduje na oznaku realnog filma, ovde se ne ruši nijedan zakon iskustvenog sveta. Vreme ne može poteći ni iz čega i isto tako ne može prestati kada se junakinja domogne diplome. Hanibal je pobegao, šta se desilo s njim? Odgovor se mora dati. Junaci ne pripadaju nekoj dalekoj carevini i neodređenom vremenu. Kraj filma ne sme da ih ostavi da tek tako vise u prostoru. Mora se dati objašnjenje gde su i šta će biti s njima. Ovakvo nezavršavanje priče daje mogućnost da se avanture dva glavna junaka

²³Junakinja-tražilac se javlja i u 104. pripovesti Afanasijeve zbirke.

²⁴Profesorka Milošević-Dorđević, kada analizira odnos bajke i novele, uočava činjenicu da se duel koji junak mora da izdrži u noveli, svodi baš na nadmudrivanje, testira se inteligencija junaka (*Od bajke do izreke*).

nastave. Slično se dešava i u bajci *Biberac* iz Čajkanovićeve zbirke: "Onda se rastanu, braća sa sestrom odu kući k materi, i kažu joj da ih je Biberac izbavio i da je u svet otišao...".

Ovakav kraj je primer procesa dezintegracije bajke. Umberto Eko primećuje da se priče u kojima su mitski junaci transponovani u likove savremenih superheroja odlikuju upravo ovakvim završecima. Oni su posledica rešavanja problema mitskog vremena koje treba preneti u koordinatni sistem iskustvenog vremena. Mitski događaj je smešten u vreme koje je davno u odnosu na sadašnjost, ali, paradoksalno, to mitsko vreme je i stalno prisutno, te se mitski događaj neprestano odigrava ili ponavlja. Realno vreme je, s druge strane, pravolinijsko, uzročno. Da bi se ova dva vremena uskladila, javlja se kraj priče koji neprestano obećava nove avanture (poput završnice našeg filma).

Žanr filma je nametnuo još jedno odstupanje od kanona bajke. No, odstupanje nije potpuno. Koliko god realno izgledali prostori kojima se junaci kreću, kada ih malo bolje pogledamo, videćemo da oni u velikoj meri podsećaju na neke poznate nam predele iz bajki.

Scena kojom započinje film: Klarisa trči kroz šumu. Sama je, oko nje je svuda izmaglica. Disanje joj je pojačano i prati je samo zvuk njenog daha. Svi ovi elementi stvaraju utisak uznemirenosti i mi kao da više ne gledamo mladu devojkicu kako trenira, već kako beži. Šuma nije prijatno okruženje kontrolisane prirode, ona je spoljni svet u kome vrebaju opasnosti. Šuma okružuje i celu školu koju Klarisa doživljava kao prisno, unutrašnje mesto.

U jednom trenutku, dok trči, kamera fokusira, i time posebno skreće pažnju, na table pored kojih devojkica protrčava: HURT, AGONY, PAIN, LOVE IT. Sredina je neprijateljska prema Klarisi i tu će je čekati velika iskušenja. A ta sredina je upravo šuma, klasičan topos drugog, spoljnog sveta u bajci.

Podzemni svet u koji se junak spušta je još jedan od toposa istog karaktera, i on se može naći u filmu. Čelija u kojoj je zatočen Hanibal je pre podzemna tamnica, nalik tamnici u kojoj se nalazi Baš-Čelik, nego moderan zatvor za najopasnije ubice. Spuštanje dugo traje i Klarisa od gornjeg modernog sloja, građenog na savremeni način, u kome se kreću normalni, zdravi ljudi, dospeva do Hanibalove tamnice u cigli i kamenu. Unutra ulazi sama, jer se junak uvek sâm susreće s darivaocem.

Klarisa, iako još nije završila školu, nije običan amater. Iza nje su godine obuke. Ne bi smela da bude suviše uplašena prizorom čelija. Međutim, strah izbija u svakoj njenoj kretnji kroz ovaj prostor. Sve to pojačava utisak njene krajnje izolovanosti u mračnim, opasnim dubinama u kojima se našla. Sva njena realna prednost (on je zatvoren, ona je bezbedna; pa čak nije ni toliko sama, kamere je prate, a čuvari su odmah tu) nad Hanibalom nestaje i njih dvoje se nalaze oči u oči na terenu koji je njemu prirodan, a njoj potpuno stran. Veštačko svetlo pojačava utisak da se radnja odvija noću i daje dodatni efekat nelagode.

Skladište koje junakinja posećuje nije ništa manje neuobičajeno, i ono je diskretno stavljeno van normalnih okvira vremena i prostora. Klarisa ga posećuje noću, što nije preterano verovatno, jer mnogo logičnije bi bilo da je sačekala dan i otišla s lokalnom policijom. Ali ona odlazi sama, noću, u pratnji živopisnog lika vlasnika. Vrata ne može da otvori i ona se spušta na zemlju i uz krajnji napor provlači ispod metalnih

vrata. Ovakav pravac kretanja ponovo upućuje na kretanje nadole. Unutra, naravno, nema osvetljenja, mrak je oko nje i Klarisa se kreće kroz zastrašujuć ambijent lutaka koje nemaju delove tela. Asocijacija na zabranjene prostorije u kojima junak bajke nalazi raskomadana tela i niz drugih užasa se nameće.

Napokon, tu je ubicina kuća, krajnje neobičan podrum koji postaje lavirint podzemnog sveta. Konačna borba se odvija u apsolutnom mraku. Noć je inače doba kada se odvijaju scene viđenja s Hanibalom.

Hronotop trpi izvesnu promenu, ali je ona nepotpuna. Atmosfera tih naoko realnih dimenzija, sasvim je različita od one koju ta mesta nose u vanfilmskom svetu. Postoje dva prostorno odvojena sveta. Svetla, gornja oblast u kojoj živi zajednica koja pravilno funkcioniše i gde se nalazi i Klarisina škola – mesto koje ona oseća kao unutrašnje, prisno. Toposi onog drugog sveta, tajanstvenog, ispunjenog pretnjama su podzemlje i šuma.

Prostor je podeljen baš kao u bajci.

Karakter čudesnog

Triler je žanr koji pripada realnom, te je takav i ovaj film. Ovde zaista nema čudesa koja bi odgovarala čarobnim predmetima, životinjama magičnih sposobnosti, itd. Postoji bajkovitost u atmosferi koja vlada usled uređenja vremena i prostora, i postoji bajkovitost usled prenaplašenja sposobnosti neverovatnog doktora Hanibala. Njegovo stručno znanje nije dovoljno da tačno objasni pronicanje u psihu ubice o kome je ranije znao svega par podataka preko jednog od svojih pacijenata; i da odmah, prilikom prvog susreta, kao rendgenom, sagleda Klarisine komplekse.

Njegova inteligencija je neverovatna. Niko drugi nije mu ni blizu. On beži iz najstrože čuvane zgrade i dospeva na tropsko ostrvo. Sve neophodne podatke tokom filma on poseduje i on ih povezuje navodeći Klarisu ka rešenju. Njegov lik je van svih normi ljudskog. On je kanibal.

Kanibalizam je jedan od vrlo čestih motiva bajki. Prop²⁵ ga objašnjava kao deo predstava o smrti. Ljudskim mesom se u bajkama hrani kako veliki broj protivnika: zmajevi, divovi, veštice; tako i neki pomoćnici. Prop pokazuje da je gutanje, rasecanje, premlaćivanje kojima je junak bio izložen kao jednoj od provera prilikom susreta s darivaocem, deo inicijacijskog obreda. Ove nasilne radnje vršio je darivalac ili pomoćnik. U našim bajkama junak vlastitim mesom hrani pticu koja ga prenosi iz donjeg u gornji svet.

Darivalac koji zahteva ovako surov test zaštitnik je carstva smrti u koje junak silazi i s kojim uspostavlja plodotvoran kontakt.

Hanibal je jedan od takvih onostranih darivalaca.²⁶ Još jedan detalj je interesantan: Hanibal prilikom prvog susreta pokazuje neverovatnu osetljivost njuha. Prop rekonstruiše motiv junakovog mirisa kao deo predstava o smrti. Junak koji odlazi u svet mrtvih razlikuje se od njih po svom mirisu. Njega najčešće nanjuši Baba-Jaga, njegov budući darivalac.

²⁵Vladimir Prop, *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo 1990.

²⁶Upućivanje na smrt i bića s one strane, jeste i motiv mezimca Bařalo Bila – leptir s mrtvaćkom glavom.

Čudesno u filmu postoji preko dva elementa: hronotopa i lika zastrašujućeg darivaoca. U pitanju je simbolično značenje koje je dodato, inače realističkim elementima.

Prelomna tačka

Prelomna tačka filma je trenutak kada Klarisa otkriva Hanibalu najbolnji detalj svog detinjstva i zauzvrat dobija poslednji trag koji je neophodan za rešavanje slučaja. Od tog trenutka nadalje sve je samo ubrzano dešavanje, a Klarisina borba s Bafalo Bilom uzbudljiva je zbog same akcije, kretanja, ali ne zbog napetosti i iščekivanja kao što je poslednji susret s Hanibalom.

Baš kao i u bajci, centralno mesto u strukturi naracije pripada susretu s darivaocem. Ova tačka ima i najizraženiji stepen napetosti.

Sâm lik psihijatra-kanibala ima odlike onostranog darivaoca: njegova prenaplašena inteligencija, kanibalizam, veza sa smrću (ne zaboravimo, i sâm Hanibal je lik čudovišnog serijskog ubice), podzemna tamnica u kojoj ga prvi put srećemo.

Junakinja je, dakle, kao najvažniju avanturu uspešno uspostavila kontakt s tajanstvenim i opasnim svetom koji je van granica društvenih normi, i na taj način dobila dar koji potiče iz te transcendentne oblasti i omogućava joj rešenje problema.

Postoji tanana razlika između vrednosnih oznaka koje nosi Hanibal i koje su date Bafalo Bilu. I jedan i drugi su opasne serijske ubice, ali ne osećamo odbojnost prema obojci. Bafalo Bil za sebe vezuje izrazitu antipatiju publike. Hanibal pak, koliko god zastrašujuće delovao, neodoljivo privlači. Njegovo bekstvo se ne doživljava kao poremećaj koji treba ispraviti jer pretili zajednici. Nakon njegove čežnje da bude na otvorenom i zaštitničkom stava prema Klarisi, bekstvo se pre može okarakterisati kao izbavljenje i publika, kao pravednu, doživljava osvetu koju će Hanibal izvršiti nad doktorom Čilstonom.

Ako se ovako različiti stav, kojim se tretiraju dva podjednako velika prestupnika, pročita na osnovu njihovog položaja koji imaju u kodnom sistemu bajke, vidi se da je Hanibal – onostrani darivalac predstavnik numinoznih sila, koje nisu animozno raspoložene prema čoveku. One su opasne samo zbog svoje snage, te ako im jedinka pravilno pristupi dobiće deo njihovih moći, biće darivana. Njihova razorna snaga javlja se samo usled nepravilno ostvarenog kontakta.

Bafalo Bil je, s druge strane, bez ovakve numinozne vrednosti. On je čovek koji ne uspeva da se izbori s problemom i to ga pretvara u čudovište suštinski različito od ostalih ljudi.

Odnos prema vanumetničkom prostoru

Već je rečeno da je triler realistički žanr. Njegova veza sa iskustvenim svetom je direktna. Na prvi pogled, on ne transformiše sliku realnosti. Ali nije sve tako čvrsto utemeljeno na zakonima verovatnoće. Neki elementi, kao što je lik Hanibala i diskretno menjanje hronotopa, na samoj su granici mogućeg. No, mnogo čvršća veza bajke i filma je u dekodiranoj poruci koju oba dela nose.

Koji je to detalj koji Hanibal zahteva da čuje od Klarise, da bi joj pružio podatak presudan za istragu? To je događaj s jaganjcima. Hanibal,

tokom poslednjeg razgovora (u izuzetno napetoj sceni, s njegovim naglašenim licem u krupnom planu), pita Klarisu da li misli da će jaganjci koje još uvek čuje u snu, prestati da vrište ako reši slučaj. Motiv jaganjaca je dodatno naglašen time što se nalazi u naslovu filma.

Da bismo objasnili ovaj ključni motiv pogledajmo još neke motive koji se nalaze na onim tačkama koje povezuju spoljašnji i unutrašnji svet filmskog dela. Ova mesta dodira imaju istaknutu semantičku važnost. To su motivi koji otvaraju i zatvaraju film.

Pravi početak dešavanja prikazan je Klarisnim sećanjem na detinjstvo. U periodu koga se seća, Klarisi je oko dvanaest godina. Upravo je u onom dobu u kome se nalaze i junaci bajke, u periodu kada počinje polno sazrevanje. Kraj filma je trenutak kada se Klarisi zvanično priznaje da je primljena u svet punopravnih članova zajednice, drugim rečima – da je odrasla. U tom prvom periodu, kraj nje se nalazi otac i sva njena ljubav vezana je za njega. Kasnije tokom filma, kraj nje je Kroford, figura starijeg, dominantnog muškarca, čiji autoritet bdi nad njom i s kojim u poslednjim scenama ona uspostavlja, ne odnos sa seksualnom konotacijom (kako se više puta u toku filma nagoveštava; Hanibal čak otvoreno određuje njihovu vezu kao seksualnu), već odnos saradnika – rukovanje, a ne poljubac kao čestitanje. Kroforda u jednom trenutku nazivaju guruom. On je njen učitelj, neko kome se divi.

Paralela je jasna. Figure oca i Kroforda su istoznačne. Odnos koji Klarisa ima s Krofordom, u stvari je projektovan odnos prema ocu. U trenutku kada polno sazreva Klarisa mora da prevaziđe svoju vezanost za oca, ali ona to ne čini.

Jaganjci su tradicionalan simbol nevine mladosti. Klarisa prisustvuje njihovom klanju, jaganjcima se pušta krv. Simbolično, njima je oduzeta nevinost i ako bismo to preveli na junakinjinu priču o sazrevanju, ovo bi bio trenutak njenog polnog sazrevanja, stupanja u zajednicu izgrađivanjem odnosa sa suprotnim polom. Međutim, Klarisa beži, pokušavajući da spasi jagnje – ona odbija da sazri nastavljajući svoju jalovu i za zajednicu nefunkcionalnu vezu s ocem.

Krv se javlja još jedanput u toku filma. Kada ulazi u skladište, spuštajući se nadole, ona se poseće. To skladište je prvi trag koji ona tačno rešava, a Hanibal odmah pri sledećem susretu primećuje posekotinu. Klarisa zaneta potragom i razgovorom, osećajući uzbuđenje od uspeha, ne pridaje joj nikakvu važnost. Podstaknuta i vođena Hanibalom, junakinja korak po korak prihvata svoj pol.

Ceo film je prožet provokacijama seksualne sadržine koje prate Klarisu. Pored Hanibala, tu je i doktor Čilston čija ponuda u potpunosti zbuni junakinju. Scena s Migsom i mladićima iz škole, koji drsko odmeravaju nju i njenu prijateljicu, samo upotpunjuju ovu atmosferu punu seksualnog naboja.

Na koji način su devijacija Bafalo Bila i Klarisino odrastanje povezani. Zašto junakinja mora da reši problem Bafalo Bila, ako hoće da pomogne sebi?

Ono malo podataka koji se dobijaju od doktora Lektora govore da je ubica neko ko mrzi svoj identitet (svoju seksualnost) i pokušava, neuspešno da se transformiše menjajući ga. Simbol te transformacije su leptiri. Bafalo Bil i Klarisa su lice i naličije preobražaja ka polnoj zrelosti. Ubica sebe ne prihvata, te je njegov preobražaj nemoguć i on tone u

izopačenje. Jedinka se nije izborila s tom strašnom silom u sebi. Klarisa uspeva da izvede preobražaj, ne odbacujući sebe, već pogrešnu seksualnu usmerenost. Ona je naučila da kontroliše moćan polni nagon koji nosimo u sebi.

Ova poruka filma, prekrivena igrom simbola i jakim emocionalnim utiscima, ne biva prihvaćena kroz svesno domišljanje, ona se prima podsvesno.

Dekodirane poruke filma i bajke imaju isti delokrug i ovaj film saopštava isto što i poznata bajka o Pepeljugi²⁷: devojčica se mora odreći svoje vezanosti za oca i svoju seksualnost usmeriti ka pravom partneru.

Film i bajka, tako na isti način, preko mašte, deluju na svoju publiku i ispunjavaju jednu snažnu potrebu jedinke da se snađe u ovom komplikovanom odnosu sa sobom i drugima. Oba oblika ljudskog stvaralaštva imaju snažnu pedagošku funkciju.

Bajka se, prilagođavajući se drugačijem mediju i različitom društvenom uređenju, preobražava u filmsku storiju, gubeći vrlo malo od svojih osnovnih obeležja. Onda kada ona nisu mogla biti sačuvana u potpunosti, ove distinktivne karakteristike napuštaju prvi plan, zaodevaju se ruhom koje nalaže sredina, zadržavajući svoju suštinu i ostaju da žive u strukturi dela.

Triler i bajka

Nisu svi filmovi ovako verno sačuvali narodnu bajku u sebi. Često je neki od važnih elemenata oslabljen i film deluje ili kao slabo ostvarenje, ili bliže standarnom trileru. Osnovni razlog koji vodi ovom udaljavanju je promena u liku darivaoca ili razbijanje radnje na više tokova ili više junaka.

Drugi film istog režisera, *Poljubi devojke*, već je nešto dalje od pravilnosti prvog filma. Lik darivaoca je razbijen na dva junaka. Lik detektiva, koga tumači Morgan Frimen, istovremeno je i junak kome je naneta šteta i koji kreće da je nadoknadi, i pomoćnik koji pomaže glavnoj junakinji da se reši serijskog ubice. On je, kao i doktor Lektor, psihijatar - neko ko je upoznat s tamnom stranom. Ali on nema oznake onostranog, mračnog. Ta energija se preliva u novi lik, a to je pratilac glavnog protivnika koji je i sâm ubica. Na ovaj način onostrano dobija u potpunosti oznaku negativnog i ravnoteža se narušava.

Zato je interesantan film *Frekvencija*, s Denisom Kvejdrom, u kome je pomoćnik glavnog junaka niko drugi no davno preminuli otac.²⁸ Propova mitološka pozadina je gotovo u potpunosti rekonstruisana. Naročito je interesantan kraj filma. *Happy end* je potpun. Da nije u pitanju jedna moderna bajka, bio bi odbojan usled svoje nerealnosti ali ovako, osećamo ga kao jedini pravi način da se film završi: sreća obuhvata zajednicu koja nastavlja uspešno da živi od tada pa zavek. Kod ovakvog kraja, u potpunosti u skladu s pravilima bajke, nema potrebe za daljim avanturama junaka. Hronotop ostaje u okviru zakonitosti bajke. Ali to je omogućeno upravo uplitanjem naučne fantastike, koja se i bavi problemom iskrivljenja vremena i postojanja više od tri dimenzije.

²⁷Tatjana Filipović-Radulaški, *Formalističko i strukturalističko tumačenje bajke*, SANU, Beograd 1997.

²⁸Da bi se omogućio ovaj kontakt, režiser koristi elemente naučne fantastike, koji su odmah potom stavljani u stranu, da bi se nastavila priča o serijskom ubici.

Film *Sedam se*, od ostalih navedenih primera, najviše udaljuje od bajkovne sheme. Darivaoc je spao na ulogu kolege-pomoćnika, a glavni junak na kraju filma ne nalazi spokoj. Umesto velikog blagostanja preživljava nenadoknadiv, tragičan gubitak. Međutim, nema ni unutrašnjeg psihološkog preokreta, kao kod gangsterskog trilera. I glavni junak i ubica ostaju nepromenjeni. Ovde je pre u pitanju struktura koja svojim odstupanjima pokazuje slučaj neuspeha glavnog junaka na putu ka upoznavanju samog sebe, nego dominacija nekog od dezintegracionih procesa bajke.²⁹

Trileri o serijskim ubicama, kao i mnogi drugi oblici savremene kulture koje smo skloni da odbacimo kao deo trash kulture, ipak nisu bez ikakve vrednosti. Oni su proizvodi dubokih ljudskih potreba, koje zvanične norme ne priznaju i odbacuju kao suviše mračne, primitivne i negativne, a sve zarad "napretka". Napredak ili strah od sebe nagone ljudski duh da se ispoljava kroz manje ili više nepriznate oblike stvaranja i življenja.

Literatura:

- A.N. Afanasjeva "Narodnye russkie skazki", Moskva 1957.
V. Čajkanović, *Srpske narodne pripovetke*, Beograd
Vuk Stefanović Karadžić, *Srpske narodne pripovjetke*, Beograd 1977.
Vladimir Prop, *Morfologija bajke*, Beograd 1982.
Vladimir Prop, *Historijski koreni bajke*, Sarajevo 1990.
D.S. Lihačov, *Poetika stare ruske književnosti*, SKZ, Beograd 1972.
Narodna bajka u modernoj književnosti, priir. M. Dmndarski, NOLIT, Beograd 1978.
Maks Liti, *Evropska narodna bajka*, Orbis, Beograd 1994.
Nada Milošević-Đorđević, *Od bajke do izreke*, Beograd 2000.
Filmski žanr, *Filmske sveske*, Institut za film, Beograd 1981.
Tatjana Filipović-Radulaški, *Formalističko i strukturalističko tumačenje bajke*, SANU, Beograd 1997.

²⁹Tako i bajka *Careva kći ovca*, iz Vukove zbirke, prikazuje svet u kome ne dolazi do stvaranja pravilnih odnosa između junaka. I ova bajka nema srećan kraj.

Vladislava Vojnović
**»Star System« danas:
o transpoziciji identiteta nekih tipova
zvezda unutar filma kao medija**

Predmet razmatranja u ovom tekstu biće načini i značenja destrukcije i transpozicije mitova i mitologema, oličenih u Sistemu zvezda. Biće reči o mogućim, prvenstveno ženskim identitetima koje je, mada započinjući lokalno, na najglobalniji način izgradio film kao medij, koristeći za to klasični narativ svog tzv. žanrovskog obrasca. Film Pedra Almodovara *Sve o mojoj majci* (*Todo Sobre De Mi Madre*, Španija, 1998) već u svom naslovu, a potom i u samoj priči, ima otvorenu reminiscenciju na film Džozefa L. Mankijeviča *Sve o Evi* (*All About Eve*, USA, 1950), dok putem asocijativnih konotacija posredno priziva i *Pismo nepoznate žene* (*Letter From an Unknown Woman*, USA 1948) Maksa Ofilsa. Mada bi za raspravu o glumačkim megazvezdama danas bilo uputno tražiti ih tamo gde bujaju u svom najčistijem obliku, tj. u američkom žanrovskom filmu, s obzirom na to da želimo da se bavimo ne samo vremenski već i drugačije transponovanim tipovima, odlučili smo se za primer neameričkog autorskog filma. Kako se Almodovar u filmu *Sve o mojoj majci* isključivo bavi samo ženama, odabrali smo ga kao inspirativan primer galerije izmenjenih onih ženskih tipova koji su u druga dva filma prikazani u svom primarnom medijskom obliku.

Najopštije posmatrano, pod medijem se podrazumeva materijalni posrednik u procesima ili odnosima između ljudi. Na području umetnosti i komunikacije uopšte, materijalna svojstva posrednika na važan način uslovljavaju prirodu posredovanih odnosa i njihovo odvijanje. Govoreći o filmskom mediju, najčešće se pominju četiri tipična tumačenja koja se odnose na:

- a) materijalne osobine medija koje omogućavaju izradu, čuvanje i prikazivanje filma (tehnika i tehnologija, oruđa, materijali i instrumenti),
- b) perceptivni aspekt filma (izraz, forma, postupci),
- c) osobine filma kao sistema koji ima određene specifične mogućnosti i ograničenja (šta jeste, a šta nije filmska umetnost, jezik, konvencija),
- d) film kao odnos i proces komunikacije (što u sebe uključuje i sve tri pomenute mogućnosti).

U procesu komunikacije posrednik ili medij je sve ono što prenosi informacije od njihovog izvora do odredišta. Teoretičarima filma nije najjasnije šta treba smatrati osnovnom jedinicom prenošenja filmskog značenja: razabirljivi slikovni element, kadar ili ceo film, jer se poruka može sastojati od jednog znaka, ali je češće formirana od više znakova koji čine strukturu poruke, a u slučaju filma strukturu celog dela. Ove nedoumice prepustićemo semiološkim raspravama, a mi ćemo se pozabaviti filmom kao masovnim medijem, pod čime se podrazumeva da je ciljna grupa mnogobrojna, prostorno difuzna, međusobno uglavnom

nepovezana, socijalno i drugačije heterogena, a »sve to ima povratnog utjecaja i na formiranje filmskog sistema, na strukturiranje filma i na standardizaciju tehnologije, te se o filmskom procesu rukovođenom masovnom publikom ('tržištem') kao ciljem, govori još kao o industriji, a o filmu kao o komercijalnom, industrijskom mediju«.¹

Vrhunac faze u kojoj su se isprepleli umetnost i industrija, koja se danas naziva klasičnom, film je dostigao u periodu koji je omeđen pojavom važnih tehnoloških izuma (od zvučnog filma do televizije²) i socijalnim promenama koje su se simultano događale (od velike ekonomske krize, posebno u Americi, do velikog ekonomskog procvata na Zapadu, krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina). U tom periodu nastala su dela koja su po svojoj dramaturškoj formi, možda paradoksalno, bliska odrednicama koje Aristotel navodi u *Poetici*. Ova bliskost, ako bismo je precizno razmatrali, pokazala bi i velika odstupanja, prvenstveno zbog toga što filmski autori do nje nisu došli namerno, već spontano. Naime, za razliku od evropskih kritički nastrojenih, intelektualnih³ reditelja i scenarista,⁴ većina holivudskih autora klasične ere sve ovo otkrivala je kroz filmsku praksu, podstaknuta državom i tržištem koji su, uzajamno prepleteni, volens-nolens, učvršćivali sistem na vlasti.

Kad govorimo o klasičnom filmu, prvenstveno mislimo na dela tzv. klasične holivudske produkcije, ne zbog samog mesta nastanka već zbog specifičnog stila karakterističnog po profesionalizmu, dramskom realizmu, pravolinijskoj naraciji, brzom ritmu, raskošnoj scenografiji i kostimografiji i bogatoj teksturi same filmske slike. Iako je izraz »holivudski« često upotrebljavan pežorativno da naznači industrijsku, a ne umetničku stranu filma, činjenica je da »pravi« holivudski žanrovi kao što su melodrama, mjuzkl, sofisticirana komedija i vestern, u drugim kinematografijama nikad nisu nadmašeni. Pojedinačna dela sličnog karaktera nastajala su i u drugim zemljama i u drugim vremenima,⁵ no ono što čini glavni tok klasičnog filma pripada Holivudu. Iz njega, na ovaj ili onaj način, proizašlo je sve što se potom događalo sa filmskom umetnošću i što se sa njom i dalje događa. Bilo da se radi o epigonstvu ili negiranju, o bogaćenju ili osiromašenju, o razvoju novih filmskih vrsta ili odustajanju od svrstavanja i pomeranju ka teoriji autora, klasični holivudski film ostavio je neizbrisiv pečat u istoriji filmske umetnosti, važnoj za razumevanje sadašnjosti i predviđanje budućnosti.

Da bismo se približili posebnostima naše teme, pre nego što se upustimo u navođenje osobina Sistema zvezda, neodvojivog od holivudskog Sistema studija i žanrovskih konvencija u njihovo vreme nastalih filmova, reći ćemo par reči o samom pojmu filmskog žanra, odnosno o dihotomiji žanrovski/autorski (šire, a isto: koji podržava/podrija sistem na vlasti, populistički/umetnički ili, najzad američki (amerikanoidni)/evropski(evropoidni).

Od svog postojanja film je, po svojoj prirodi, bio uslovljen kolektivnim stvaralaštvom autorskog tima i ekipe koja je obezbeđivala tehničku

¹Hrvoje Turković, Filmska enciklopedija 2, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1999.

²Pojava televizije i zavrslame.

³Kao što za medije i inače važi (prema analizi Frensis Bala u knjizi *Moć medija*)

⁴Autore koji su svoja znanja sticali klasičnim obrazovanjem u oblasti humanističkih nauka, koji su se bavili teorijom i kritikom i tek posle toga odlučivali da svoja znanja primene i na stvaranje, po sistem na vlasti, manje ili više korozivnih umetničkih dela.

⁵Gde i kada...

stranu složenog procesa proizvodnje. Ko je u tom timu i u koje vreme bio najznačajniji stvaralac, bilo je manje-više nevažno (izuzimajući, naravno, glumce), do trenutka kad je, pedesetih i šezdesetih godina grupa filmskih kritičara (od kojih će mnogi kasnije postati reditelji-autori, s velikim A), okupljena oko francuskog časopisa *Filmske sveske*⁵ i teoretičara Andre Bazena, počela da se zalaže za tzv. teoriju autora. U tom času u istoriji filma izbila je u prvi plan, u svoj svojoj veličini, ličnost reditelja koja je morala da bude potpuno ogrezla u ličnom stilu i ličnim ideološkim i estetskim stavovima, koji su publici definitivno ukinuli mogućnost da je iko i ikada više, bilo kojim konzervativnim pravilom zaštiti od pojedinačne »genijalnosti«, koja je od tada i u filmskoj umetnosti stekla pravo da se razmaše. Ako to ne bi činila, ili ne bi činila u velikoj meri, apriori je smatrana korumpiranom, bilo ideologijom (država), bilo novcem (tržište), i zastarelom do te mere da joj je osporavano pravo da sebe naziva umetnošću. Na taj način, reditelji su se izborili protiv producenata (znači, isplativosti filma, odnosno gledalaca koji bi svoj afinitet dokazali kupovinom karata!) i scenarista (znači, aristotelovski ispričane priče koja ima početak, sredinu i kraj) s jedne strane, a, što je važnije, evropska kinematografija izborila se, u granicama svojih mogućnosti, protiv američkog holivudskog čudovišta koje je počelo da hara planetom.

Kako svaka stvar na svetu ima najmanje dve strane, tako i autorski i žanrovski film nisu samo to što smo do sada naveli. Naime, ni autori nisu samo pretenciozni kreatori koji pucaju od slobode ne znajući kako da je upotrebe, ni žanrovci nisu samo tupavi šrafovi industrije snova, već u oba tabora postoje određeni stvaraoci koji rade onako kako najbolje znaju i umeju a o njihovom svrstavanju, mnogo više nego publika, brigu vode kritičari i teoretičari. Stjuart Kaminski u knjizi *Žanrovi američkog filma*,⁷ kaže: »Cesto se kritičar ili profesor okreće 'umetničkom' filmu zato što je mnogo lakše, a ne teže, baviti se takvim filmovima.«⁸ Takav pristup pretpostavlja postojanje autora-stvaraoca, a dubinska analiza autora i njegovog dela glavno je oruđe kritike i nauke o književnosti već nekoliko stotina godina. Ovaj pristup takođe obezbeđuje formu za literarnu analizu koja se često završava u opravdavanju umetnika-stvaraoca čije književne 'akcije' rastu i koji se onda može posmatrati kao svesni stvaralac dubokog smisla, koji se znalački bavi pitanjima života, smrti, Boga i politike. Naprotiv, žanrovski pristup ne daje nikakav kvalitativni sud (...). Žanrovski kritičar ne osuđuje društvo što voli popularno delo; on proučava to delo da bi odredio zašto ono izaziva takvu reakciju. On proučava različite doprinose tom delu – reditelja, scenariste, producenta – u zavisnosti od njihove sposobnosti da stvore popularno delo bogato značenjem. U ovom pristupu postoji i pitanje dubine, i upravo ono, po mom mišljenju, vodi do analize kompleksnije od bilo kog 'umetničkog' pristupa. Žanrovska analiza uključuje pokušaj da se razume sredina i pozadina dela kroz njegov odnos prema religiji, mitologiji, društvenim naukama, psihologiji i antropologiji. Koreni žanra ne leže samo u literarnoj tradiciji, već u celokupnoj egzistenciji. Žanrovski filmovi se isto tako sigurno i duboko bave društvenim pitanjima, razmatranjima života i

⁵Opet "Kaje di sinema"...

⁷Stjuart Kaminski, *Žanrovi američkog filma*, Prometej, Novi Sad

⁸Ovo važi i za stvaraocce, jer recepti i obrasci stvaralaštva ne predstavljaju samo pomagala, već i velika ograničenja (Prim. V. V.)

smrti i nepoznatog, kao i umetnički (autorski) filmovi. Upravo dugotrajnost žanrovskih filmova dokazuje da se oni bave osnovnim vidovima egzistencije i socijalno-psihološke interakcije, ili, inače, ne bi bili toliko gledani.

Podroban opis žanrovske filmske matrice i njoj adekvatnog kritičarsko-teorijskog pristupa važni su, jer se Sistem zvezda širokim dijapazonom osobina prepliće sa ovako objašnjenim žanrovskim filmom, čak do te mere da se ponekad može učiniti da zvezde predstavljaju medijski koncentrat žanrovskog filma, te da bi se gotovo mogle tretirati kao deo koji reprezentuje celinu.

Na početku nabiranja i analiziranja onoga po čemu zvezde tako nedvosmisleno ulaze u okvire žanrovskog filma, sama se po sebi nameće tzv. ciljna grupa kojoj se one obraćaju, tj. ciljna grupa svekolikog populističkog filma. Manipulacija pažnjom gledalaca ovde se oslanja na pojednostavljenije dramaturških zapleta, obavezno postojanje humornih i melodramatskih ravni, prevlast akcije nad deskripcijom, pojednostavljenost motiva i psiho-sociološke karakterizacije likova, efektnost prizora i tempo kojim se delovi kompozicije iznose, a koji delo ni u jednom trenutku ne sme da izgubi. Pojednostavljenost motiva, videćemo, nipošto ne znači i naivnost (posebno s medijske tačke gledišta), već samo jasnu koncipiranost glavnih junaka, i to samo na početku dela – kasnije, tokom razvoja fabule, početni razlozi junaka da nešto učine ili ne učine, ako su dobro postavljeni, uzimaju se zdravo za gotovo, kao aksiom u koji se ne sumnja. Ova svedenost psihologije, prirodno, dovodi i do svedenosti moralnih stavova nosilaca radnje. Moralni sudovi i opredeljivanje junaka u svim onim filmovima koji nemaju pretenzije da se dopadnu uskom krugu najintelektualnije publike, mogu biti predmet zapleta ili njegov sastavni deo, ali se prilikom rasplitanja priče i na njenom kraju nipošto ne mogu dovoditi u sumnju. Takođe, u sumnju se ne mogu dovoditi ni pozitivna opredeljenja prema antinomičnim pitanjima smisla života, dobra u svetu i njihovih izgleda na pobedu nad zlom, itd., tj. svega što u krajnjoj konotativnoj liniji potvrđuje postojanje Boga, svemoćne prirode ili više sile za obezbeđivanje smisla onog funkcionisanja ljudskih života. Samim tim, spontano, dolazi do ukidanja mogućnosti za postojanje apsurdna u bilo kom obliku, pa i onih zbudjujućih momenata na kojima se gradi gorki humor »ozbiljnih« umetnosti, s obzirom na to da se u žanrovskom filmu duhovitost zasniva na čistijim osnovama, pa makar i po cenu upadanja u banalnost, što, takođe, nije redak slučaj. Govoreći o formulama, zakonitostima i normama prema kojima funkcioniše idejni plan priče žanr-filmova, nemoguće je zaobići ideologiju koja se ovde javlja u jednom od svojih najizrazitijih oblika.

Kako je film, upravo zbog svoje populističke prirode, oduvek bio veoma jako ideološko sredstvo, stvarajući su ga na taj način i koristili, a čak i onda kad ideologija nije bila deo svesne akcije autora ili je ta akcija bila namerno dezideologizovana, u filmu su se uvek očitavale mogućnosti ostavljene gledaocu da u njih projektuje određena lična ubeđenja. Žanrovski film, doduše, nikad nije ni pokušao da ostavi prazan prostor za ideološke stavove dela ili da nepostojanjem jednih perfidno sugerise prevashodnost drugih stavova. Njegova motorika, kao što podrazumeva smisao na, uslovno rečeno, nebu, podrazumeva ekvivalentan smisao i na, opet uslovno rečeno, Zemlji. Jaka hijerarhija sistema organizacije društva i strma piramida vlasti, gde je bez obzira

na korumpiranost međuslojeva, na samom vrhu uvek pravedni vladalac do kojeg junak može doći u svojoj potrazi za srećom i pravednošću, u najvećoj mogućoj meri oličava magijski princip »kako gore tako i dole«. Gde nema »dole«, nema ni »gore«! Govoreći rečnikom marksizma, i to ne slučajno, s obzirom na činjenicu da je i svet iza "gvozdene zavese" dao svoj doprinos žanrovskom filmu,⁸ svest ljudi, bar onih koji čine većinu, duboko je određena njihovim društvenim bićem. Današnja moć opažanja prosečnog gledaoca i njegovo prihvatanje podataka iz umetnički oblikovane priče, smanjena je usled stalnog bombardovanja čula reklamama, muzičkim spotovima, TV-serijama, trajavo odgledanim filmovima sa loših video-kaseta. Ovo povećanje perceptivne neosetljivosti u obrnutoj je srazmeri sa ideološkim delovanjem na svest, samo ako se pronađe dovoljno žestoka forma. Kuda to vodi filmsku industriju, pitanje je od manjeg značaja od onog drugog i strašnijeg kuda to vodi civilizaciju u kojoj svi podjednako bivamo obučavani u nemanju strpljenja, a nemanje strpljenja je, znamo, jedna od zastrašujućih odlika histeričnog materijalizma savremenog Zapada.

Slika savremene Španije, onakva kakvu nam pokazuje Almodovar, u tom smislu zastrašujuća je: visoka tehnologizovanost s jedne strane, u stanju je da očuva ljudsku egzistenciju i poboljša uslove života, a s druge, ta ista egzistencija obesmišljava se u korenu sveopštom hipokrizijom, raspadom porodice, narkomanijom, prostitucijom, usamljenošću i otuđenjem koje preživeli model katoličke crkve čini tek grotesknim. Model koji nudi Almodovar u *Sve o mojoj majci* nije promena društva, već promena odnosa pojedinca prema društvu. Njegove junakinje doživljavaju najtragičnija iskustva, prolaze kroz njih i ostvaruju svoja prava na ljubav, uspeh i sreću. Njihovi životi imaju smisao, iako ih institucije, društveni konstrukti i norme (od polnog identiteta, preko moralnih normi građanskog društva, do žanrovskih konvencija filma) nemaju. Pogađajući srž španskog nacionalnog problema – natalitet u katastrofalnom opadanju, Almodovar na početku odjavne špice ispisuje posvetu »Film je posvećen Beti Dejvis, Đini Roulands, Romi Šnajder, svim glumicama koje igraju glumice, ženama koje glume, muškarcima koji glume i koji postaju žene, svim osobama koje žele materinstvo. Mojoj majci.« Njegove zvezde su Marisa Parades, Kandela Penja, Antonia Sanhuan, Penelopa Kruz i Rosa-Maria Sarda, a modeli društvenog ponašanja koje one lansiraju nemaju u sebi više ničeg podrazumevajućeg osim prava na sopstveni izbor. Almodovarov samoizbor, međutim, više nije sugestija kako preživeti kad smo već tu, već preporuka kako ostvariti toplinu i prisnost koji će nas potaknuti da ovamo dovedemo i druge, tj. da imamo decu postajući, ovako ili onako, roditelji ili staratelji (engleska reč »caregiver« najbolje pokriva novi pojam).

I još samo nekoliko reči o zvezdama. Pod izrazom »filmska zvezda« podrazumeva se glumica ili glumac izuzetne lokalne ili globalne popularnosti koji samom svojom pojavom obezbeđuje filmu komercijalni, a ponekad i umetnički uspeh. Zvezde su se etablirale prvenstveno u zemljama sa industrijski razvijenom kinematografijom, ali su postojale i postoje svuda gde filmski medij funkcioniše, bilo kao lokalne zvezde manjih nacionalnih produkcija, bilo kao globalne zvezde preuzete kroz distribuciju stranih filmova. Pojava zvezda tumači se nizom razloga koji

⁸Kalatozov, Čuhraj, naši partizanski...

su zastupljeni u različitim srazmerama: privlačnost, fotogeničnost, »lični magnetizam«, odgovarajući likovi u filmovima, a sve to u interakciji sa potrebama i duhom vremena. Zvezda se stvara u saodnosu želja publike, društvene nadgradnje, potreba i ponude filmske industrije, filmskih stvaralaca, ali i onog individualnog kod samih glumaca – zvezda je stvarana, ali se i sama stvara, pa iz toga proizlazi činjenica da ona otelotvoruje jedan od modela društvenog postojanja i ponašanja u rasponu koji obuhvata sve manifestacije ličnosti.¹⁰ Tako nastaje i njihova složena tipologija pregledno definisana u Sistemu zvezda.¹¹ U većini slučajeva zvezda ima socijalno-psihološku kompenzatornu funkciju, uklapajući u sebe podobne žanrovske ili sadržajne stereotipe: kroz zvezdu pravda pobeđuje nadmoćnu silu represije (uporan i pošten siromah postaje bogat, anonimus postaje slavan, povučena devojka nalazi sreću). Uz ovu varijantu sa nepomućenim hepiendom, postoji i druga, komplikovanija varijanta u kojoj zvezda gledaocu pruža psihološku satisfakciju uprkos neuspehu: ona ukazuje na vrednost neuspeha i stradanja zbog viših društvenih, nacionalnih, političkih, ideoloških, moralnih i drugih ciljeva (»čovjek od akcije« u vesternu, »vamp dobrog srca«, »buntovnik bez razloga« i sl.). Ponekad zvezda i prevladava ono dominantno u duhu vremena nudeći alternativni način ponašanja (i oponašanja) i zbog toga postaje kulturna ličnost. Na ovako osimboličenoj zvezdi temelji se, dakle, kinematografski fenomen poznat kao Sistem zvezda, tj. struktura sačinjena od određenog broja zvezda, a na kojoj se bazira čitava proizvodnja neke kompanije ili čitave nacionalne kinematografije (upravo kao i »žanrovski princip« s kojim se Sistem zvezda prepliće). Ta struktura odražava socijalne, političke, psihološke i druge interese publike i društvene nadgradnje, i u stvari je korelat strukture društva u kojem se Sistem zvezda uspešno praktikuje. S obzirom na to da se Sistem američkih filmskih zvezda kroz popularnost američkog filma »praktikovao« svuda gde su ovi filmovi prikazivani, a takođe se gotovo netaknut transpozicionirao u žanrovski film drugih kinematografija, može se zaključiti da je postao jedno od žestokih sredstava medijske globalizacije kulturnog prostora na kom se prostirao.

Početak šezdesetih godina, sa propašću Sistema studija, završava se i zlatno doba Sistema zvezda, ali je politika tipskih identiteta na filmu ostavila duboke, jasno uočljive tragove. Prema tipologiji nemačkog filmologa Enoa Patalasa¹² zvezde, muške i ženske, podeljene su prema dekadama 20. veka. Tokom prve decenije 20. veka tipovi muških zvezda su »čovjek od akcije« i njegov pandan »komičar«, a ženskih »naivka« i »fatalna žena«; u dvadesetim godinama dominiraju »latinski ljubavnik«, odnosno »stranac«, i »komičar«, a ženski, »mondenka« i »flapper« (»šiparica«); s pojavom zvuka (kraj 20-ih i početak 30-ih) dominantan muški tip postaje »dobar loš momak«, a ženski »vamp«; posle New Deal (30-ih) »dobar loš momak« zamenjen je građanskijim »momkom iz susedstva«, dok je među vodećim ženskim tipovima »dobra prijateljica« (»devojka iz susedstva«); pred II svetski rat javljaju se »gubitnik« i »pin-up«; pedesetih godina dominantni su »buntovnik bez razloga« i »nimfeta«. Patalas takođe uočava prelazne oblike ili derivate pojedinih tipova koji su uslovljeni starosnom granicom

¹⁰Od odevanja i ponašanja do reagovanja prema okolini i izražavanja emocija.

¹¹Sistem zvezda povezan je, koliko sa žanrovskim filmom toliko i sa Sistemom studija.

¹²Enno Patalas *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963.

glumca. Iako je kao prvu podelu tipova zvezda Patalas uočio nacionalne i međunarodne zvezde, i bio svestan da na popularnost i aktuelnost pojedinog tipa utiče niz faktora kao i njihovo poreklo (iz nacionalnih tradicija književnosti, pozorišta, istorije ili, uopšte, dominantnog nacionalnog načina života i temeljnih vrednosti nacije), analizirajući ovaj fenomen početkom šezdesetih, on naprosto nije imao onaj korpus filmova na kom se njegova tipologija danas može upotpuniti. Uzimajući Almodovara za reprezentativni primer autora čija dela pripadaju radikalnoj struji autorskog, neameričkog filma, a imaju komercijalnost i poreklo žanrovske struje, možemo da dodamo da zvezde osamdesetih i devedesetih (bar one nekonvencionalne) stižu iz masovnih medija kao što su svekoliki javni i svakodnevni život, »pulp-fiction«-literatura, televizija, porno-industrija i izboreno pravo bivših autsajdera (onih koji su se izborili protiv seksizma, nacizma, rasizma i homofobije) na jednakost, pa tako i na slavu.

Linije transpozicije koje vode od Mankijevičevog filma *Sve o Evi*, Ofilsovog *Pisma nepoznate žene* do Almodovarovog *Sve o mojoj majci*, pored dužnog poštovanja za izmenjene istorijske, nacionalne i socijalne okolnosti u kojima su filmovi nastajali, pokazuju nedvosmisleno prevazilaženje mnogih predrasuda, a prvenstveno predrasude o žanrovskim principima postizanja ženske sreće u urednom građanskom društvu. Sve Mankijevičeve junakinje (zvezde En Bakster, Beti Dejvis, Selest Holm), a pogotovo Ofilisova Džoan Fontejn, završavaju onako »kako im priliči¹³ u čemu se sastoji pretnja kaznom ženi preteranih ambicija, bilo u profesionalnom, bilo na najličnijem, identifikacionom i emocionalnom planu. No, razmotrimo ih pojedinačno.

Sve o Evi je filmska priča o magičnoj privlačnosti slave, pozorišnim zvezdama, potrebi za aplauzom (pravim i simboličkim – koji se tiče identifikacije i verifikacije ličnosti), životu u pozorištu i oko njega, ali iznad svega to je priča o ženama. Mankijevičeve žene su: pozorišna zvezda koja stari (Dejvis), njena prijateljica, dobra, dokona, situirana domaćica, žena dramskog pisca (Holm) i mlada, na sve spremna, zvezda u nastajanju (Bakster). Glumice su, u odnosu na njihov stvarni »bekgrund«, veoma pažljivo odabrane: Bet Dejvis je 1950. zaista zvezda koja stari s obzirom na to da je, zahvaljujući teškom radu, a uprkos navodnoj fizičkoj neprivlačnosti, vrhunac karijere doživela početkom četrdesetih u tipu energične, svojeglave i sebične »mondenke«, najčešće južnjakinje, koja se zbog ambicioznosti i želje za nezavisnošću sukobljava sa sredinom i postaje neurotična ličnost; Selest Holm, opet, iako privlačne spoljašnosti, odlična igracičica i pevačica, ostala je nedovoljno afirmisana (igrala je samo u 17 filmova, – Dejvisova u 88), a najveće uspehe (tri puta nominovana, jednom dobila »Oskara«) ostvarila je u epizodnim dramskim ulogama u tipu »dobre prijateljice«; En Bakster je sa trinaest godina debitovala na Brodveju, a tri godine pre nego što ju je Mankijevič angažovao za naslovnu ulogu *Sve o Evi*, nagrađena je »Oskarom« za ulogu spletkašice u *Oštrici brijanja* Edmunda Guldinga, mada je proslavljena ulogama odlučne i moralne protagonistkinje »žene od akcije«. Iako veoma razučena, komplikovane forme pune flešbekova, sa naratorima koji se smenjuju, osnovna priča koja povezuje ženske likove u *Sve o Evi* može se svesti na sledeće:

¹³Setimo se samo Aristotelovog objašnjenja iz *Poetike* o pravilu da karakteri u tragediji moraju biti »prilični«: »Hrabrost je lepa ali ženi ne priliči da bude hrabra.«!

»žena od akcije« manipulišući »dobru prijateljicu« preotima slavu »mondenke« pokušavajući da obema preotme i muškarce (reditelja koji pripada glumici i pisca koji pripada domaćici), ali završava ucenjena sa sebi ravnim zlikovcem – kritičarem. Sva tri ženska lika određena su muškarcima koji su im važni i koji, ispod spoljašnje igre koja se tiče drugačijeg samopotvrđivanja, predstavljaju njihova osnovna emocionalna odredišta bez kojih bi ženski životi, tvrdi nam se, bili besmisleni ili monstrozni. Mada govori o ženama u uzrastu fertiliteta, Mankijevič dosledno propušta da makar i pomene materinstvo.

Za razliku od njega, Almodovar svoj film započinje materinstvom i to njegovim najzastrašujućijim vidom. Glavna junakinja Manuela (Mariza Parades), pandan Mankijevičevoj Evi, majka je čiji sedamnaestogodišnji sin gine na početku filma. Ona tad polazi da u drugom gradu nađe oca svog izgubljenog sina, čoveka s kojim se rastala pre nego što je dete bilo rođeno, pokušavajući iracionalno da tako sinu nadoknadi polovinu identiteta koju mu je uskratila a koja mu je, kako saznaje iz njegove beležnice, i te kako nedostajala. Sentimenti, a ne želja za slavom dovode Manuelu do slavne glumice Ume (Penelopa Kruz) čiju slavu ona ne ugrožava već je, pomažući joj da prođe kroz krize privatnog života, učvršćuje. Kako nema tajne, zle ciljeve, Manueli nije potreban medijum za manipulaciju, a takođe ona u sebi stapa funkcije »žene od akcije« i nekadašnje »dobre prijateljice«. U potpunosti predana svim tipovima materinstva Manuela nema vremena ni prostora da se bavi muškarcima, a slavna glumica i nema ljubavnika, već ljubavnicu. Današnja španska »dobra prijateljica« je, pak, muškog porekla, transeksualka Ljupka (Kandela Penja), žena koja voli glamur i slavu i teži im, ali nezlobivo i, rečnikom psihoanalize, nekastrirano; naime, ona je nekad bila muškarac kamiondžija, a onda je promenila pol i postala prostitutka puna samouvažavanja i profesionalnog ponosa; za nju je vezana komična linija filma – ona je vedri duh mračne i pervertirane urbanosti savremenog metropolisa. Za razliku od Mankijevičevog filma, Almodovarova glavna junakinja susreće još i otelotvorenje sopstvene mladosti, »naivku« Rosu (Rosa Maria Sarda), kaluđericu koju zatiče trudnu i zaraženu AIDS-om, ispostaviće se, sa istom osobom, sa kojom je i sama imala dete. Glavna junakinja Manuela najpre tera Rosu od sebe, zatim je, shvativši koliko joj je potrebna, prihvata i, kao što njene mladosti više nema, tako i Rosa umire, ali joj ostavlja svoje dete u zamenu za njenog, na početku filma, izgubljenog sina.

Da materinstvo nije biološka, već emocionalna činjenica, potvrđuje i biološka majka mlade Rose (biološka baka Rosinog deteta) koja sa kćerkom nema nikakav odnos i izjavljuje da joj je dete »od kad se rodilo bilo kao Marsovac«. Biološki otac Manuelinog poginulog sina i njenog usvojenog sina je Lola (Miguel Boze), transeksualac koji je za razliku od žive, vedre i požrtvovane Ljupke, sebična, romantično-afektirana i manipulativna kreatura koja umirući od AIDS-a sa sobom sahranjuje tip »vampa«, a o kojoj Manuela rezonerski kaže: »Lora je ono najgore u ženi i najgore u muškarcu!« I ovde, potencirajući razliku između Lole (koja je, znajući za svoju bolest i Rosu zarazila AIDS-om) i Ljupke (koja zdrava, iz čisto moralnih razloga od sebe tera mladu narkomanku, ljubavnicu slavne glumice nezaboravnim komentarom »Što ti je mladost – sve bi da proba!«), autor još jednom podvlači da forma nije imenitelj sadržaja, odnosno identiteta. Kod Almodovara odgovor na pitanje »šta sam?« ne sugeriše i odgovor na pitanje »ko sam?«, a samim tim ne projektuje

nesreću u budućnost junakinje ma kako tragične bile okolnosti kroz koje ona ima da prođe na svom krivudavom i nezacrtanom putu.

Ofilsov film *Pismo nepoznate žene* romantična je, kostimirana melodrama, tragedija o fatalnoj ljubavi junakinje prema sopstvenoj romantičnoj fantaziji kojoj ona žrtvuje sve. Sličnost sa Almodovarovim filmom izvodi se iz odnosa sporednog lika, muškarca, prema saznavanju priče koja se ticala njegovog života a koju on spoznaje tek kad je pad završen i kad više nema nikakvih izgleda za sreću, čime biva kažnjen za svoju površnost i hladnoću. Ofilsov muškarac (Luj Žurden), kao Almodovarov muškarac, saznaju za očinstvo onda kad su im sinovi mrtvi. Međutim, za razliku od Ofilsove priče u kojoj je tad mrtva i junakinja (jer je prekršila sve društvene (neposlušnost prema roditeljima, vanbračno dete, bračna preljuba) i melodramske norme (npr. »kad žena prevari muža umre joj dete«), a muškarac ima da izdrži samo tragičnu spoznaju, Almodovar junakinji pruža nov i pun život, a muški egoizam kažnjava smrću. I upotreba zvezda slaže se sa konzerviranjem muškog, a promenom ženskog identiteta. Naime, lep i doteran, Luj Žurden u svoje vreme, četrdesetih i pedesetih godina, u stilu Šarla Boajea bio je prototip »kontinentalnog ljubavnika« (varijante »latinskog ljubavnika«), što Miguel Boze svakako jeste za evropski film danas. Međutim, Džoan Fontejn, i glumačkom i ličnom pozadinom, koje prethode njenoj ulozi u Ofilsovom filmu predstavlja stereotip koji Almodovar sahranjuje u sporednom liku Rose, a vitalizuje i sasvim menja u glavnoj ulozi Manuele. Džoan Fontejn je, naime, u detinjstvu patila od raznih hendikepa, a čini se da je njen najveći hendikep bila uspešnija sestra, takođe glumica Olivija de Hevilend. Posle mučnog uspona punog padova i odustajanja, Fontejnova, plavokosa i krhka, proslavila se početkom četrdesetih u tipu ponešto specifične, mazohistične "naivke", ulogama ljupkih žrtava u filmovima kao što su Hičkokovi *Rebeka* i *Senka sumnje*, i Stivensonov *Sirotica iz Lovuda*.

Iz ovako postavljenih činjenica proizlazi da ni zvezde, ni narativni obrazac popularnog filma, više ne robuju klišeima po kojima žena mora biti ili »dobra« tj. slaba, ili »zla« tj. ona koja prikriva snagu. Današnji ženski identiteti upravljani su ka zrelosti, racionalnosti, pravu na sopstveni, ma kako čudnovat, izbor, ali i ka pravu na krizu i umeću dovijanja za njeno prevazilaženje. Ovakve žene ne pate od uzajamne kompetitivnosti, već pre od saosećajne mada jezičave solidarnosti, a seksualnost za njih nije »mračni predmet želja« već razbibriga koja ozbiljno može da naudi samo kćerkama koje nisu blagovremeno sebi odabrale majku, ako biološka majka nije mogla da zadovolji tu funkciju. Materinstvo je jedno od ishodišta ovakvih ženskih egzistencija, ali ono nije nikakav uslov smisla života, niti pretnja karijeri i samopotvrđivanju van fertilnih funkcija. Ono nije nikakva nadoknada frejdovskoj kastraciji, ni prinuda za ostajanje u senci patrijarhalnog, niti uvođenje deteta u simboličko.¹⁴ Kako nas, preuzimajući znanja iz stvarnog života, Almodovarov film uči, čini se da jasno izražena pretnja iz popularne pesme grupe »Atomsko sklonište« od pre samo dvadesetak godina, u potpunosti pada u vodu; »ti možeš da budeš uspešna na ličnom i društvenom planu, / ti možeš da učiš noću, a ljubav da vodiš po danu, / samo pazi da ne prepukneš od te puste slobode, / pa da te prigle psihijatri, a decu da ti rađaju rode...!« zvuči zlobno, nemoćno i neubedljivo. To je nemali korak i za medije, a ogroman za polovinu čovečanstva.

¹⁴Kako o tome u svom proslavljenom eseju »Vizuelno zadovoljstvo i narativni film« govori Lora Malvi.

Mihajlo Spasojević
Frensis Ford Kopola:
Kako sam sistematski
shvaćen od idiota

Jedno jutro oko sedam sati, oko sedam satiiiiiii!! Oj!

Verovatno je mnogo vas imalo prilike da čuje ovu poznatu folklornu zapevku. Uzmimo, dakle, pomenuti vremenski okvir, žmarce što prolaze telom, friško probuđenim. Recimo da bauljam jednom malom ulicom u centru, i recimo da sam još u svojim *summer time and the living is easy* maštarijama, pa je hladnoća lako izašla na kraj sa mojom prilično lagodnom odećom. Pustimo, dakle da se smrzavam i da nastojim da, što je moguće bržim korakom dođem do željenog cilja - ustanove za tovljenje studenata. I upravo u takvoj situaciji pred mene je iz obližnje zgrade iskočio sredovečni čičica. Čika. Ne bi to samo po sebi bilo ništa posebno da pomenuti gospodin nije izgledao kako je izgledao. Ostavimo na stranu njegovu sasvim kul vijetnamku, moderne cipele i farmerke. Sve je to bilo zanimljivo na prvi pogled, ali je potpuno palo u vodu kada sam se suočio s njegovim licem. Pomislio sam da je pred mene iskočio don Vito Korleone lično! Oblik glave, frizura, famozni brkovi... Sve je bilo gotovo identično! Ne znam da li je čiča mazao kosu imalinom i stavljao sunđere u usta, kao što je Robert Evans zabeležio o Brandu u svojoj autobiografiji, u delu koji se bavio snimanjem prvog dela *Kuma*. Ne znam ni da li je onako sjajno mumlao. Nismo imali prilike da razgovaramo. Naravno, nije ni mogao da ima harizmu poznatog glumca. Ali je imao *Mitsubishi carismu*, kojom se ubrzo odvezao. U neki drugi film. *I kako to biva kad' se previše sniva, a tako se malo zna*, ja sam ostao zabezeknut nekoliko trenutaka, a onda odustao od ždranja i vrnuo se domu svome. *Nešto mi se javilo*, kako bi to rekao naš svinjarski narod. Sve mi je postalo jasno. Ali nisam smeo da govorim glasno, pa sam sve morao tiho da zapišem.

Pitao sam se, pitao sam se: ko je to uopšte bio? Da li Brando? Ali, šta bi Brando uopšte imao da traži u Beogradu danas? I šta bi našao? Posao, možda? Rom nije, da bi glumio kod Kusturice, urbana, *dorćolska* faca takođe nije, da bi glumio kod Gorana Markovića, a idiot nije svakako, da bi glumio kod Ivane Mihić. Da nastavi sa svojom borbom za ljudska prava? Malo teže: u Srbiji se slabo ko bori za nekakva prava. Možda oni koji su baš gladni, ali i oni tu borbu svode uglavnom na pravo da se nažderu, do bljuvanja, pa su mirni! Teško da je to bio baš Brando...

E, tada me je strefilo. Baš u tom trenutku. Kao i uvek, prave stvari obično polaze od pravog, dobro postavljenog pitanja. Tako je bilo i ovaj put. Pitanje je glasilo: a da nije to možda bio baš don Vito Korleone? Da nije, eventualno, na neki *volšeban* način, promenio svoj celuloidni, iz Poigravanja svetlosti i senki satkani oblik, da nije utekao iz Kopolnih filmića i obreo se u onoj trošnoj telesini, baš sada, i baš u ovom ružnom gradu?

Dakle, šta bi don Vito, taj najčuveniji mafijaš svih vremena, mogao da pronađe u ovoj zemlji, u našem vremenu?

Najpre mi pada na pamet detalj da je njegov omiljeni sin, Majkl, kako to Kopola priča u prvom, po Bogdanu Tirnaniću najslavnijem delu čuvene filmske trilogije *Kum (The Godfather)* učestvovao u Drugom svetskom ratu i da je čak i odlikovan. Ako ćemo po tome, Vito bi se i te kako dobro uklopio u naš aktuelni milje. Majkl bi mogao da učestvuje ne u jednom, već u ko zna koliko ratova. O medaljama i da ne govorimo: na kile bi ih merio, džakovima nosio, baš kao da je u Domanovićevoj *Stradji*. S druge strane, kako saznajemo iz drugog, po Tirnaniću najboljeg, ali i najspornijeg dela čuvene filmske trilogije i Vito Korleone je, na neki način bio izbeglica sa rodne Sicilije, gde je pobegao od nasilja i osvete, koji su ga načinili siročetom. U Srbiji je danas puno, rekao bih previše ljudi sa sličnim sudbinama. No, ne verujem da bi don Vito to bilo dovoljno... Pre bi se reklo da bi ga, u ovo malo jada, između Drine i Timoka, privuklo nešto sasvim drugo.

Da bih to potkrepio, moraću da se poslužim drugim delom Kopolinog filma koji, između ostalog, pripoveda o odlasku Majkla Korleonea, Vitovog sina-mezimca i neželjenog naslednika na čelu porodice na Kubu, u pokušaju da proširi i preseli porodični biznis, koji je u Americi sve više bio pod udarom vlasti. U tom segmentu filma se na izvanredan način slika stanje društva na Kubi uoči Kastrove revolucije. Čitava država je bila vlasništvo stranaca i to ne bilo kakvih stranaca: Kuba je bila pod vlašću međunarodne mafije. Lokalni režim je imao samo formalan značaj. Mafija je, u saradnji sa tada još mladuncima multinacionalnih kompanija, držala Batistin režim kao silu koja je trebalo da osigura njihov zajednički biznis na Kubi. To je, ako ne najbolji, a ono svakako najpoznatiji primer veze između mafije i društva, odnosno države. Za predkastrovsku Kubu se s pravom može reći da je bila prava pravcata *mafijaška država*. E, tako nešto bi, baš kao i u slučaju Kube, sasvim sigurno privuklo ne samo nekog iz porodice Korleone: još mnogo sličnih *turista* bi se sjatilo u Srbiju... Pravo pitanje je, dakle, da li je moguće da je naša *otadžbina*, ta pitoma, svinjarska *zemlja seljaka*, na *brdovitom Balkanu*, uvek sjajna prema strancima i uvek, u bilo koje doba, spremna da omogući svojim potomcima, pogotovo mladim i najmlađim, da ginu i da se sakate za nju, da li je, dakle moguće da je jedna takva zemlja baš – mafijaška?

Mnogo je pisano i mnogo snimano na temu mafije. Mafija, ta izvorno sicilijanska kriminalna organizacija, svoju je svetsku slavu stekla zahvaljujući Americi. Taj, ako mogu tako da kažem, *mit o mafiji* je u velikoj meri deo američkog folkloru i nasleđa, deo čuvenog *američkog sna*. Ta priča o osvajanju *američkog sna* uglavnom se svodila na siže o hrabrom, ali neostvarenom pojedincu koji, tek dolaskom u *zemlju slobodnih i dom hrabrih (land of the free, home of the brave)*, zemlju mogućnosti, samo zahvaljujući snazi svoje ličnosti i želje uspeva da ostvari ambicije, bilo da se radi o bogatstvu, karijeri, ljubavi. Sve se svodilo na to da je dovoljno da poželiš, baš kao Erin Broković i da se *stvari dese*. Priča o *američkom snu* je zapravo siže bajke devetnaestog i dvadesetog veka. Ne treba zaboraviti da je pre dvestotinak godina Amerika još uvek bila velika kažnjenička kolonija i poprište jedinog do kraja izvršenog genocida – onog nad američkim Indijancima.¹ Kao i u slučaju priče o pojedincu, tako je i mit o mafiji zapravo priča o ostvarenju *američkog sna*, o lokalnoj

¹Eh da je u to vreme živeo čuveni američki borac za pravdu, bivši sudija Vrhovnog suda Remzi Klark, koliko li bi samo suđenja bilo!

organizaciji koja je većinu svojih aktivnosti svodila na zastrašivanje ili krađu koza, a koja je po dolasku u Ameriku postala svetski poznata i vršila značajan uticaj na politiku *najmoćnije sile koju je svet ikada video*. Aktuelne priče o tome kako su Kinezi proterali mafijaške gangove iz njujorške *Male Italije*, njihovog glavnog jezgra, svode taj mit na *bilo jednom u Americi*, a detalji o tome kako su potom Bugari počeli da potiskuju Kineze (koji, jadni, valjda nalaze toplo gnezdo u Srbiji), dovode priču o mafiji sasvim blizu balkanskih gudurecina.

Nasilje je svakako jedna od stvari koja najpre pada na pamet (pored skupih odela, ulja u kosi, limuzina i zlatnih ogrlica, popularnih *kajli*, teških od pet, do beskonačno kilograma, u zavisnosti od koeficijenta inteligencije, ili želje za smrću vlasnika), kada se govori o mafiji. Ličnosti i organizacije koje pripadaju mafiji po pravilu nastaju iz nasilja, otimanja, zauzimanja pozicija koje su do tada pripadale nekoj drugoj ličnosti, ili organizaciji. I sam podžanr mafijaških filmova obiluje scenama nasilja, obračuna, ubistava... Jedna od potencijalno zanimljivih tema u ovom kontekstu bilo bi proučavanje načina na koji su predstavljene scene nasilja na početku eksploatacije ovog podžanra² – što bi moglo da se poveže s generalnom poetikom svih takozvanih *predstavljivačkih*, mimetičkih umetničkih vrsta, još od antičke Grčke, kada je konvencijom bilo zabranjeno prikazivanje scena nasilja na pozornici – do naših dana i aktuelnih filmova, u kojima je nasilje, u najbrutalnijem i najogoljenijem vidu postalo neizostavni deo *umetničkog izraza*. No, ovo istraživanje ostavićemo za neki drugi put.

Pokušaćemo da problem nasilja posmatramo kroz vizuru onog poređenja koje je predmet našeg interesovanja u ovom tekstu, poređenja aktuelne srbijanske *stvarnosti* i sveta Kopolinih filmova. Nasilja svih vrsta ima i u Kopolinim filmovima, i u današnjoj Srbiji i u tom smislu bi se moglo pomisliti da bi se don Vito osećao *kao kod kuće*. No, nije baš sasvim tako. Nasilje koje se vezuje za mafiju, pa shodno tome i ono prikazano u Kopolinim filmovima sasvim je druge prirode u odnosu na ono sa kojim se mi suočavamo u Srbiji naših dana. Mafijaško nasilje je, po pravilu, bilo *neželjeno*. Ono nikada nije cilj samo po sebi, osim ako ne govorimo o eventualnom premlaćivanju žena i ljubavnica, ali to je već druga priča. Nasilje se izbegava kad god postoji bilo kakva alternativa, kad god *od izvora, dva putića vode na dve strane*, što bi rekla Lepa Lukić. Ako je već neizbežno, teži se tome da bude što je moguće efikasnije: cilj je da se jednim, ključnim udarcem, protivnik momentalno savlada (u tom smislu treba pomenuti pokušaj ubistva Vita Korleonea, preko kog je drugi don, Barzini, nastojao da ovlada njujorškim podzemljem; vrlo je moguće i da ubistvo Željka Ražnatovića Arkana ima sličnu pozadinu). Žargonski rečeno, *udara se u glavu*. Takva vrsta ponašanja, po pravilu, nosi veliki rizik, jer kao što saznajemo iz Kopolinog filma, promašaj se skupo plaća: tada nastupa osveta, a ona je posebno poglavlje mafijaškog života i tada nasilje nema bilo kakvu zadržku (*Rekao sam mu, ako mu se nešto dogodi, pobit ću ih sve!* da citiramo Đuru Čvorovića, iz *Balkanskog špijuna*, mada on nema veze sa mafijom, ne računajući onu *crvenu*, ali ima veze sa Srbijom, ili se setimo onoga *I shall come to you with the*

²Prikazivanje nasilja na počecima takozvanog mafijaškog filma, od *Podzemlja* Džozefa von Stenberga iz 1927. te tokom prvih decenija eksploatacije ovog podžanra, karakteriše opsednutost oružjem i prikazivanjem njegovih moći. Ritualnost egzekucija je "mehanička". Tako se kao ključni modni detalj pojavljuju mašinke, a scene *upucavanja* karakteriše preteranost upotrebe oružja.

furious anger! što je voleo da izgovara, pre svakog ubistva, jedan od likova iz Tarantinovih *Petparačkih priča*). To je jedan od ključnih razloga zašto se nasilje izbegava: ono uvek stvara *prinudu*, uvek stvara ono što se u našem kvazipolitičkom, a zapravo vašarsko/igra mečka/kafanskom životu naziva *spirala nasilja*. Nasilje ima i neke druge, posebne karakteristike. Recimo, većina ubistava u Kopolinoj trilogiji odigrava se u pozadini nekih verskih praznika, ili službi (dva ubistva odigravaju se tokom procesije u Maloj Italiji, pokušaj ubistva don Vita dešava se na Badnje večer, Majkl se sveti tokom obreda krštenja svog sina...). Ubistvo, dakle, ima posebnu težinu i gotovo ritualni karakter. Naravno, oni koji zaista imaju silu i nastoje da je upotrebe trude se da ostanu u najvećoj meri diskretni: *Govori tiho i nosi psa sa sobom*, to je njihov moto. U tom smislu je posebno karakteristično ponašanje Barzinija iz prvog dela *Kuma*. Iz svega se nameće zaključak: nasilje je uvek *nužno, kontrolisano, dozirano i svrhovito*.

Kada govorimo o nasilju u današnjoj Srbiji možemo konstatovati da ono nema ni jednu od pomenutih karakteristika. To nije problem samo današnje Srbije: to je, čini se, problem čitavog sveta. Već u trećem nastavku *Kuma*, preko lika Antonija, susrećemo se s tipom *mafijaša po izboru*. Susrećemo se s čovekom koji nikada ne preza od nasilja, kome je ono osnovno sredstvo komunikacije. Susrećemo se s *nasiljem van kontrole*, a u najnovijoj reklamnoj kampanji *Pirelija* je lepo rečeno da *snaga, bez kontrole, ne znači ništa. Nasilje van kontrole*, po pravilu, donosi takozvani *bumerang efekat* za onoga ko ga je pokrenuo i neizbežnu paranoju, poput one s kojom se suočava Majkl Korleone na kraju drugog nastavka *Kuma*, ili onu s kojom se suočavaju političke *elite* u Srbiji. U svemu tome veliki uticaj imaju mediji, što je relativno dobro uspeo da dočara Srđan Dragojević u svom filmu *Rane*. Često se pribegava brutalnosti samo da bi se ostvario nekakav medijski efekat. Nasilje postaje samo sebi svrha. O nekakvoj diskreciji nema ni govora. To nasilje čini znatno jeftinijim i pristupačnijim najširem krugu korisnika. Prošlo je vreme preskupih ubica - profesionalaca: sada se, za minimalnu nadoknadu, mogu priuštiti tinejdžeri spremni da naprave bilo kakav masakr, što znači da o nekakvom doziranom nasilju više nema ni govora. To bi se moglo predstaviti onom čuvenom formulom napadačke košarke: *trči i pucaj*. Mafijaši, ili oni koju su sebe nekada smatrali za pripadnike tog sloja u našem društvu, sada su samo pajaci i liče na pokretne patke na strelištu. Sve u svemu, čini se da don Vitu ne bi bilo nimalo prijatno u današnjoj Srbiji.

Krucijalna činjenica u vezi s upravo rečenim, jeste pitanje prirode mafijaške organizacije. Kao što je već rečeno, mafija je krajnje primitivna organizacija. Ona spada u one oblike ljudskog organizovanja u modernim vremenima koji su najbliži elementarnoj ljudskoj prirodi, odnosno prirodi uopšte. Naime, u njoj je srži takozvana prirodna selekcija, koja se bazira na principu *ko je jači - t(!)ači*. Naprosto, onaj ko ima moć, ima sve, novac, luksuz, žene, a ostalima preostaje jedino ona pesma velikog prijatelja pokojnog Arkana: *Al' šta, šta mi vredi, ona voli Kurosavu*.³ Ostali su mu, naravno, potčinjeni. No, pravog potčinjavanja tu

³Istaći ću kao ilustraciju simpatičnu izjavu Ognjena Pribičevića, kojom je objasnio razloge svog pristupanja grupi SPO. Pribičević je naveo reket na dve autobuske linije, džip i ljubavnicu. Tada se neko od prisutnih iznenadio jer je pomislio da u pomenutoj grupaciji dodeljuju i ljubavnice, ali mu je Pribičević odgovorio da to nije tačno, već da kada poseduješ reket na linije gradskog prevoza i džip, ljubavnica dođe sama.

nema, niti neke posebne vere i poverenja. Svako od potčinjenih je, poput balkanskih plemena, miran i ponizan dokle god je slabiji. Ali, čim oseti snagu, ili slabost svog nadređenog, momentalno nasrće na njega. Nešto slično se desilo Vito Korleoneu u prvom delu, a tom principu nas, na prilično smešan način uči i film *Analyze this!* Takva pravila nameću surove uslove života, ali su ona jedini pravi garant opstanka organizacije, jer podrazumevaju da oni sposobniji teže mestu koje im pripada, ne bi li maksimalno ostvarili svoje ambicije, dok oni nesposobni nestaju ili u potpunosti, likvidacijom, ili bar s mesta koje bi ometalo dalji napredak.⁴ Na ovim prostorima je upravo mafija doživela takvu vrstu eliminacije, kao suviše slaba i prevaziđena forma kriminalnog organizovanja. Tu je možda najznačajniju ulogu odigralo upravo pitanje prirodne selekcije. Naime, poslednjih pola veka su se na ovim prostorima negovala sasvim suprotna pravila – upravo *radikalno negativna selekcija*. Nekoliko principa bili su ključni: nametalo se shvatanje da je život vrednost po sebi, ma kakav bio, da je ambicija nešto negativno i da je jedini potreban ljudski kvalitet bespogovorna i bezgranična poslušnost. Nametao se takozvani *sindrom balkanskog špijuna, pandurski karakter* kao željeni oblik svesti. Tako su elite na vlasti stvorile gotovo neverovatnu zaštitu u vidu čitavog mora beščašća i ljudske osrednjosti kojim su se ogradile. Uspеле su da stvore jedan od najsnažnijih zaštitnih bedema za svoju vlast, pre svega zbog njegove izuzetne veličine i jedan od najneverovatnijih oblika civilizacijske, moralne i gotovo genetske degeneracije. Za narod koji je gotovo petsto godina *šefao opanke*, a potom još koju stotinu robovao nekolicini lokalnih nepismenih, ili polupismenih degenerika to nije bilo ništa novo: samo je raspiren, već formiran *robovski mentalitet*. To je bila ona snaga koja je zbrisala čitave generacije mafijaša koji su nakon raspada SFRJ pohrlili u ove krajeve iz raznih delova sveta. Ovim ne želim da se uklapam u onaj neverovatan mit o beogradskim mafijašima kao kulturnim i plemenitim momcima s vrelog asfalta. Daleko od toga. Želeo sam da istaknem kolika je snaga povampirenih petstogodišnjih frustracija. Verovatno bi i Vito Korleone shvatio da bi ovde vrlo brzo završio s nekakvim, da parafraziram Nabokova, *pozivom za pogubljenje* i da mu uloga pandura, u pandurskoj zemlji ne bi delovala baš impresivno. Jer je Vito navikao na neke sasvim druge odnose.

Položaj u kom je on navikao da se nalazi mogao bi se, uz pomoć klasične latinštine imenovati kao položaj *dominus et deus*, ili *spiritus movens*, odnosno narodski rečeno *bog i batina*, s akcentom više na *božanskim*, nego na *batinaškim* svojstvima. Taj bi se položaj najlakše mogao opisati uz pomoć prve scene Kopoline trilogije, svadbe Vitove kćeri. Ne želim toliko da ističem činjenicu da je u čitavoj sceni don Vito u centru pažnje, da se sve vrti oko njega, odnosno porodice kojoj je on oslonac, dok su svi ostali samo neka vrsta njegovih satelita, svojevrсно Sazvežđe njegove volje, da se malo poetski izrazim. Zadržaću se na jednom banalnijem detalju. Naime, jedan od gostiju, nekakav lokalni pogrebnik, čini audijenciju Kumu, sa željom da postigne poslovni dogovor. Njegov cilj je da proširi posao, ali čitav kraj u kome on posluje je pod kontrolom porodice Korleone, tako da se nikakva poslovna inicijativa ne može pokrenuti bez njihove saglasnosti i udela, odnosno bez

⁴Pojam *sposobnost* u ovom kontekstu ne mora da ima veze sa svojim uobičajenim značenjem: ponekad podrazumeva samo suludu hrabrost i maksimalnu surovost.

Blagoslova don Vita, boga i batine. Njegov božanski uticaj pruža gotovo neograničene mogućnosti, od eliminacije konkurencije, do boljeg plasmana robe i sličnih pogodnosti. Ali, u isto vreme, uticaj njegove batine može da uništi sve to, od posla, pa do života i predstavlja stalnu pretnju i opominje, baš kao i ideja o onom *istinskom Bogu sa nebesa*, da je sve to krhko, prolazno, opominje na poslušnost, opreznost i strahopoštovanje. Pokrenuti posao znači *isprositi* ga od Kuma, *pokupiti neku mrvu sa njegovog stola*. Ono što je od presudnog značaja u čitavoj priči jeste odsustvo bilo kakve prinude, odsustvo nasilja u odnosima. Kum nije ni pogrebnika, niti bilo koga drugog prisiljavao da mu se pokore, nije ih *reketirao*, poput uličnih nasilnika. On je na posredan način nametnuo svoju volju, istakao nova pravila igre. Ona su bila vrlo prosta: pre svega su podrazumevala nametanje određenih limita. Sve to, na određeni način podseća na priču Kafkinog *Zamka*: postoji granica do koje čovek može potpuno nesmetano da se bavi svojim poslom. To znači da može da prihvati nametnute okvire i u sklopu njih živi sasvim mirno, ali ako želi da ih prevaziđe, mora da bude svestan da to nije moguće bez milosti gospodara *Zamka*, u ovom slučaju don Vita. Naravno, postoji i druga mogućnost: karnevalsko *ubistvo starog kralja* i preuzimanje njegovih moći, ali one, osim ogromnog dobitka, donose i ogromne rizike.

Dakle, ono što je bitno jeste da pokoravanje nije prevashodno nametnuto silom koja je, naravno, uvek prisutna u podtekstu čitave priče, kao i u svakoj priči religiozne prirode. Radi se o lukavom udarcu na osnove ljudske slobode: nameće se lažno slobodan izbor. Raspiruje se imanentna ljudska sklonost ka pokoravanju, koja je u osnovi društvenosti i – usudio bih se da kažem – religioznosti. Ne radi se o tome da ljudi ne žele da budu slobodni, daleko od toga: čoveku je uvek potrebna makar i iluzija izbora, a sloboda u osnovi znači da, da citiram Džonija Štulića, *prokleta mogućnost izbora mora da postoji*. Radi se o tome da ljudi pre svega ne žele da budu odgovorni i da pate od imanentnog nepoverenja u sopstvenu volju i prirodu, kao i u volju i prirodu drugih ljudi. Zbog toga su oni spremni da prihvate arbitražu i vlast neke nadređene volje, ma kakva ona bila, pogotovo takozvani monopol na primenu sile, jer to podrazumeva zaštitu od okruženja, ali i zaštitu od bilo kakve odgovornosti, koja se po prirodi stvari prenosi na nadređenu volju. No, ovaj *Korleoneovski* model je još zanimljiviji. Korleone ne samo da ne vrši prinudu, već i stvara utisak slobode: pogrebnik ne postaje njegov podanik, već naoko samostalni gospodar. To je i srž organizacije porodice: veliki broj naoko samostalnih gospodara, koji su podređeni onom vrhovnom, ali koji zadržavaju odgovornost, što ih čini još neslobodnijim. Nije Korleone pljačkao, pa sa njima samo delio plen, niti su oni bili samo njegovi izvršioци. On im je stvorio uslove da sami, na sopstvenu odgovornost to čine, da se sami *okaljaju* i time se suštinski vežu za organizaciju, jer nisu u stanju da krivicu prebace na vrhovnog Vođu. Raspad organizacije, pad Vođe ili bilo šta slično na taj način bili bi i direktan udarac na svakog od njih. Snaga pokornosti koja se na taj način stvara gotovo je neverovatna. Oni su na svaki način spremni da brane organizaciju, Vođu, jer bi time branili sami sebe. Jedina stvar koju je don Vito sugerisao pogrebniku delovala je sasvim bezazleno: *Jednom ću tražiti jednu uslugu od tebe*. To je sve što se traži kao uzvrat za gotovo neslućene mogućnosti zarade. Može li se tako nešto odbiti? Čini se da bi se ovde mogla uspostaviti značajna veza sa Srbijom: pokornost koju srbijanski *opozicionari* pokazuju prema aktuelnom srbijaskom Vođi

pokazuje vitalnost ovog modela. Čak i kada su u situaciji da imaju snagu da ga svrgnu, oni se vraćaju u okvire pokornosti, vraćaju se tamo gde se ne razgovara o odgovornosti. Naprosto, mnoštvo *političkih, nevladinih i humanitarnih* organizacija izuzetno dobro živi od Miloševića, kao što i on sam sjajno živi od svih njih i nas zajedno. Ugroženost od Miloševićevog režima, to je *trade mark* koja donosi pare od idealistički nastrojenih i savešću nagriženih zapadnjaka, čak i kada su savršeno svesni da danas u Srbiji nema nijednog političara koji nije, na ovaj, ili onaj način polagao zakletvu Miloševiću, ili bio njegov dugogodišnji partner i podanik, ili ima pristojnu komunističku prošlost.⁸ U tom smislu bi se don Vito savršeno uklopio u naše okolnosti, ali bi prethodno morao da svrgne Vođu. No, kao što je već rečeno, upravo je to detalj koji odvaja našu situaciju od mafije. Upravo je to onaj korak koji don Vito ne bi mogao da učini, jer bi on razorio čitav sistem na kom počiva današnja Srbija. Kao što je već rečeno, mafija podrazumeva prirodnu selekciju, koja se bazira na sirovoj snazi. Naša situacija se bazira na patološkom podaništvu, i čini se da bi don Vito najpre morao da likvidira barem dve trećine stanovnika ove zemlje.

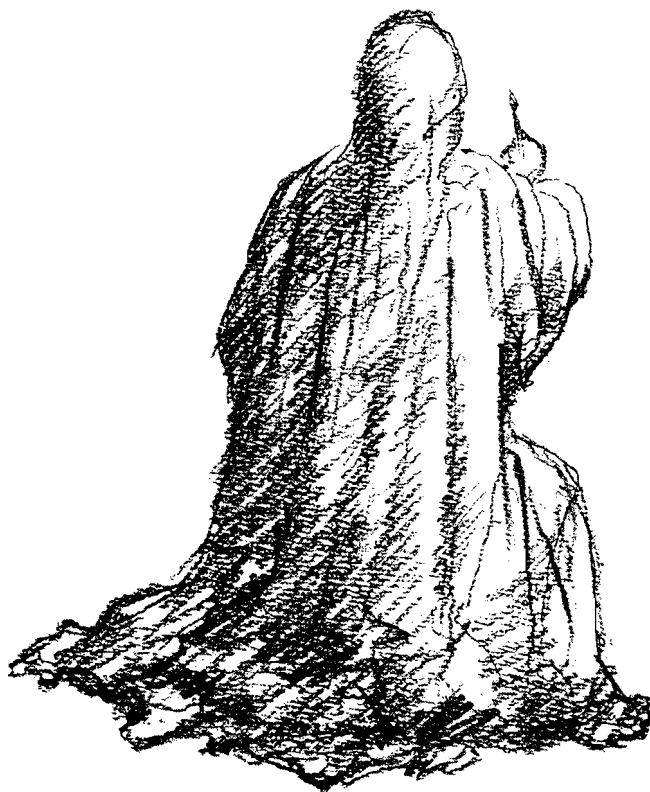
Porodica je najsigurnije mesto, voleli su da kažu bivši harmonikaš Bogoljub i ostali Karići. Sad, da li su ovi muzikanti mislili na svoju, ili neku drugu porodicu, nije baš sasvim jasno... No, u svakom slučaju, ova maksima je takođe i jedan od osnovnih postulata mafijaškog organizovanja. Ali ne samo mafijaškog. Recimo, komunisti su voleli da se služe porodicom, kao osnovnom ćelijom samoupravnog socijalizma, pri čemu je Mesna zajednica bila proširena porodica i sve tako redom, sve do Broza, koji je bio *veliki tata*. Pomenimo tome u prilog i činjenicu koliko je dosijea bivše *Štazi* otkriveno nakon ujedinjenja Nemačke, o bračnim drugovima koji su pratili, špijunirali i cinkarili jedno drugo, što pokazuje koliko je porodica bila značajan oslonac i za policiju. Porodica je osnovno jezgro svih primitivnih društvenih zajednica. Napomenuću samo da je i po zlu čuvena OVK (*Oslobodilačka vojska Kosova*) nastala, praktično kao vojna jedinica porodice Jašari iz Drenice. Usled oskudice prirodnih bogatstava i stalne ugroženosti, snaga porodice se cenila po broju ruku za rad i shodno tome broju cevi za odbranu. Ali i pljačku. To je osnova mafije. Naravno, kasnije je porodica dobila i drugu svrhu. Postala je i paravan. Kao što se iz Kopolinih filmova jasno vidi, mafijaši vode dvostruki život, kao što i sama porodica ima dvostruku prirodu. Porodica je i ono što njeno osnovno značenje podrazumeva, skup srodnika, društvena jedinica, ali i mafijaška struktura. Kum je i glava porodice, ali i mafijaški bos. Veliki porodični skupovi su, po pravilu, samo paravan za mafijaške samite. Santino-Soni Korleone je muž i otac, živi u osrednjem stanu, nalik na sve ostale, ali kada nastupi kriza, on vadi oružje iz fioke u kojoj se nalazi ženin veš i odlazi u akciju. U prvom delu, Klemenca odlazi da kupi deci kolače, pa usput obavi i jednu likvidaciju. Ono što odvaja dva oblika funkcionisanja porodice jeste pitanje prisustva i uloge žena. To se najjasnije vidi u situaciji nakon pokušaja ubistva don Vito u prvom delu. Kada se porodica transformiše u mafijašku jedinicu onda tu za žene više nema mesta. One ostaju u onom *porodično* porodičnom svetu - paravanu.

Postavlja se pitanje da li se ovaj model društvenog organizovanja može povezati sa stanjem u Srbiji? Neko zloban bi ga možda povezo sa

⁸Možda su najbolji primer Drašković i Dindić, koji su tokom protesta 1996/97. istovremeno išli na sedeljke kod Miloševića i na *fund raising* turneje po zapadnim zemljama.

onom pričom o svojoj porodici koju neprekidno plasira jedna profesorka sociologije. Ili bi ga neko spojio sa onim, gotovo mitom, o pokojnom Ražnatoviću kao ocu devetoro dece, do guše u dugovima, kog izdržava žena, popularna pevačica. Možda i ne bi pogrešili, pogotovo kada se tome dodaju već pomenuti Karići. Isto tako, opšte je mesto da u Srbiji ne postoji nijedna društvena, privredna, ili politička organizacija koja ne funkcioniše po principu porodice, ili klana, počevši od onih ekstremno primitivnih, kao što su sama država Srbija, uprava Grada Beograda i SPO, do onih deklarativno progresivnih, kao što je G 17. No, da li se ovakvo organizovanje može uporediti s mafijaškim? Čini se da to nije moguće. U pitanju je razlika strukturalne prirode. Kada je mafija u pitanju, tu je porodica elementarni činilac strukture, njena osnova na kojoj je podignuta čitava organizacija, dok je u slučaju Srbije porodica zapravo ona struktura koja je *od gore*, ili spolja nasilno nametnuta društvenom tkivu koje, u ozbiljnom smislu i ne postoji kao jedinstvena celina, već kao kaos razdvojenih i različito usmerenih jedinki, jer je ovaj prostor još uvek u takozvanoj predružvenoj fazi. Porodica ne postoji kao društvena jedinica u Srbiji, niti uopšte može da postoji u uslovima tako naglašenih međuljudskih, a pogotovo međugeneracijskih antagonizama. Ovde se misli na odnos generacija naših roditelja, jasnih šezdesetosmaša, koji su se toville Trumanovim jajima, rukovali s Karterom i Niksonom u centru Beograda, hapsili jedni druge zbog obožavanja Rusa i živeli od američkih para, a sada, kada bi trebalo da plaćaju račune koje su napravili, sada bi da mrze Amerikance i obožavaju Ruse, a nas ne doživljavaju kao *potomke svoje krvi*, već kao apoene kojima će da raskvitaju svoja dugovanja. U tom smislu ide jedna od najgnusnijih scena ikada prikazanih na televiziji: reč je o sceni s dočeka *novih kosovskih junaka* u Požarevcu, kada neki zadržali tip, u raskopčanoj havajskoj košulji dočekuje sina i ponosno izjavljuje kako je njegovom jedincu to bio već četvrti rat, kao i da je njegova dika spremna na još. Naši roditelji porodicu i dalje doživljavaju kao rasplodnu jedinicu vojske: u tom pravcu ide obožavanje muške dece i radosni ispraćaji iste te dece u vojsku, ili još bolje rat. Zaključak čitave ove priče nekako sam po sebi izvire iz ovih rečenica. Zaista se ni po kom od pominjanih osnova ne može tvrditi da je Srbija mafijaška država, pre svega zato što i nije država u nekom ozbiljnom smislu. Eto, čak i mafijaši poput Vito Korleonea nastojali su da svojim naslednicima ostave bolje uslove nego što su ih sami imali, što ih u potpunosti odvaja od ovdašnjih roditelja, koji se ne libe da svojoj deci utrape bilo kakvo đubre. No, paradoksalno, upravo je to detalj koji u najvećoj meri spaja Kopolinu priču i Srbiju. Naime i deca don Vito, i ćerka-ljubimica Majkla Korleonea stradaju zbog života koji su vodili njihovi roditelji. To bih nazvao, pomalo patetično, *ubijena budućnost*. I Vito i Majkl su protraćili budućnost svoje dece, bez obzira kakve su namere prethodno imali. Upravo se to sada dešava s mojom generacijom u Srbiji. Jedina razlika je u tome što su i don Vito i Majkl Korleone, za razliku od naših roditelja, bili svesni svoje krivice i osećali grizu savesti zbog toga.

Kulturna politika



Vesna Đukić-Dojčinović
**Politika kulturnog turizma:
svetska iskustva razvojne strategije**

Sunce, pesak, more ili planine postoje u mnogim državama sveta, ali, ono po čemu se one razlikuju od ostalih, jesu kulture naroda i etničkih grupa, jezici, istorija, nacionalni spomenici, umetnost, verovanja, običaji. To je ono što privlači ili ne privlači turistu. Kultura. Turizam napokon počinje da shvata da se on hrani kulturom i da zavisi od nje. Da bez kulture ne može da se razvija. Zbog sve većeg značaja kulture, kulturni sektor je jedan od četiri sektora s najbržim rastom u svetskoj ekonomiji i stoji rame uz rame s finansijskim servisom, informacionim i komunikacionim tehnologijama i sektorom turizma.

Kultura je, dakle, važan faktor razvoja društva. Ona je istovremeno i važan faktor razvoja turizma. To su dve komplementarne grane koje treba da se udruže u ostvarenju zajedničkog cilja.

Kultura je važna za turizam zbog više njenih razvojnih funkcija. Prva razvojna funkcija kulture jeste da doprinese da već postojeća turistička mesta s izgrađenim turističkim profilom obogate svoju turističku ponudu, i u većoj meri zadovolje kulturne potrebe turista. Druga razvojna funkcija od naročitog značaja odnosi se na ona mesta koja nemaju razvijen turizam, a imaju kulturne potencijale koji mogu da podstaknu turistička kretanja i donesu ekonomsku dobit. Po definiciji, kulturni turizam se odnosi baš na takva mesta.

Kulturni turizam je pokretanje pojedinca motivisano putovanjem na festivale i druge kulturne i umetničke programe s ciljem da se razume i poštuje lokalna i regionalna kultura! Dakle, kulturni turizam omogućava da mesta koja nisu isključivo turistička i koja nemaju turistička kretanja tokom cele godine mogu da kreiraju turizam zahvaljujući kulturnim i umetničkim sadržajima.

Što se tiče njegovog istorijskog razvoja, kulturni turizam postoji odvajkada. Još je starogrčki car Hadrijan putovao po svojoj imperiji i nastojao da motiviše ljude da putuju, posećuju druge zemlje i upoznaju njihovu kulturu i običaje. Od tada do danas kulturni turizam je prešao dug razvojni put. Danas je u ekspanziji više nego ikad.

Kulturni potencijali na kojima se može graditi kulturni turizam jesu lokalni folklor (lokalni običaji, jezik, verovanja, narodna umetnost, nošnja, ishrana, itd.), spomeničko nasleđe, istorijski i kulturni spomenici, arheološke iskopine, prirodne i ambijentalne celine, prirodna bogatstva flore i faune, muzejski eksponati, izložbe, festivali, pozorišne premijere, muzički spektakli, godišnjice, jubileji, itd.

Iskustva kulturnog turizma u svetu

Dve osnovne funkcije kulturnog turizma jesu da nacionalne i lokalne kulturne vrednosti predstavi turisti i da turističke destinacije obogati Kulturnim sadržajima i učini ih atraktivnim za domaće stanovništvo.

Kako to uraditi? Kako planirati i razvijati kulturni turizam? Kako da menadžeri kulturnih institucija i projekata povećaju broj publike na svojim programima? Kako da turistički radnici aktiviraju kulturni potencijal u funkciji većeg turističkog prometa i većeg profita?

Koncerti pop i rok zvezda koje poseti više desetina hiljada ljubitelja muzike iz svih delova zemlje u kojoj se koncert organizuje, pa i iz susednih zemalja; otvaranje i zatvaranje međunarodnih sportskih takmičenja i fudbalskih utakmica koje sve više postaju kulturni događaj (setimo se samo spektakularnog otvaranja Olimpijade u SAD, fudbalskog prvenstva u Francuskoj za vreme kojeg je, pod vedrim nebom, organizovan koncert tri operne zvezde Pavaroti-Domingo-Kareras). To su samo neki primeri kulturnog turizma koji je ubrao veliki profit, ostvario veliki propagandni efekat za gradove i zemlje koje su ih organizovale, i postigao veliki kulturni uticaj. Koncert opernih zvezda u Parizu prenosile su sve veće svetske medijske kuće i on je stigao u veliki broj zemalja sveta. Pri tome je, tokom prenosa koncerta, Ajfelova kula stalno bila u krupnom planu, što govori o dobrom i promišljenom projektu, rediteljskom i akustičnom, a nadasve scenografskom koji je ovaj nacionalni simbol inkorporirao u scensku radnju i time gledaocima nametnuo njegovo stalno prisustvo. Evo još jednog primera kulturnog turizma. Setimo se pomračenja sunca avgusta 1999. Eklipsa se najbolje videla iz Rumunije gde je, da bi posmatralo pomračenje, doputovalo hiljade turista iz celog sveta. Tim povodom je u Bukureštu organizovan gala koncert Lučana Pavarotija za koji su ulaznice bile astronomske, kao i uvek kad peva ova operna zvezda koncert na otvorenom za više hiljada posetilaca. Koliko je Bukurešt zaradio tih dana, možete zamisliti.

Projekti koji se realizuju pod okriljem Saveta Evrope takođe su veliki projekti u koje čitavi timovi ulažu višegodišnji rad. Na prvom mestu to su projekti turističkog i kulturnog oživljavanja jednog grada. Pomenimo samo projekat Kulturna prestonica Evrope koji je svoj život započeo 1985. godine na inicijativu grčkog ministra za kulturu, Meline Merkuri. Od tada, svake godine jedan evropski grad postaje središte vrhunskih kulturnih događaja iz čitave Evrope. Prva kulturna prestonica Evrope bila je Atina, a prvi ciklus od 12 evropskih gradova okončan je 1996, da bi otpočeo drugi ciklus. Koji će gradovi i kada biti kulturna prestonica Evrope odlučuje Savet ministara kulture zemalja članica Evropske unije i to pet godina unapred, tako da svaka zemlja dobije dovoljno vremena za izradu koncepta, pripremu i realizaciju projekta.

Kulturna prestonica Evrope 1996. bio je Kopenhagen, glavni grad Danske. Osnovna obeležja programa bila su tri godišnja doba: proleće, leto i jesen. Svaki segment u trajanju od četiri meseca imao je centralne teme i ključne reči. Tako je, npr. za proleće to bila umetnost i kultura 20. veka, a ključne reči: tradicija, nasleđe, sećanja. U izradi idejnog koncepta programa, koje je započelo četiri godine ranije, učestvovalo je oko 2000 građana i stotine danskih kulturnih institucija i organizacija.

Naredne godine (1997) kulturna prestonica bio je Solun. Program je obuhvatio mnoge kapitalne izložbe, gostovanja najpoznatijih umetnika,

slikara, književnika, pozorišnih i muzičkih ansambala iz velikog broja zemalja. U okviru manifestacije bila je organizovana izložba manastirskog blaga Svete gore koja je bila izuzetno posećena, pored ostalog i zbog toga što su iz Srbije i Jugoslavije, kao i iz drugih zemalja, do kulturne prestonice Evrope bila organizovana turistička putovanja.

Još jedan značajan projekat iniciran je iz Soluna te godine, a prva stanica bila mu je Srbija. Bila je to međunarodna likovna izložba "De valida" koja je u vagonima putovala železničkim prugama Evrope i za godinu i po koliko je trajala, obišla 15 evropskih zemalja. Zašto je ona za nas posebno interesantna? Baš zato što je u pitanju vaninstitucionalni međunarodni turističko-kulturni projekat, iniciran od strane umetnika, i to projekat koji je zahtevao veoma složenu organizacionu i finansijsku konstrukciju. Prvo, ova veoma komunikativna izložba na temu kofera bila je namenjena ne samo stručnoj likovnoj javnosti, tradicionalnoj likovnoj i kulturnoj publici evropskih zemalja (zbog pratećeg programa vagon-bioskopa obuhvaćena je i filmska publika, itd.), već i putnicima na železničkoj stanici, čime su *spojene dve paralelne realnosti: umetničko i profano*. I broj posetilaca svedoči o imponantnim rezultatima: samo za mesec i po, koliko se zadržala u Srbiji, izložbu je posetilo oko 5000 posetilaca (u Beogradu, Novom Sadu i Nišu). Ako uzmemo da je isti toliki broj posetilaca video izložbu i u drugim evropskim zemljama, proizlazi da je izložbu posetilo oko 75000 ljudi što ovaj projekat već stavlja u rang masovne kulture. Drugo, projekat je zahvaljujući svojoj atraktivnosti u vreme veoma nepovoljne ekonomske i političke situacije u zemlji uspeo da zatvori finansijsku konstrukciju uključujući veliki broj pokrovitelja, donatora, sponzora i medijskih sponzora. Setimo se, 1997. godine: to je bio period velike duhovne i materijalne ispošćenosti zemlje, neposredno posle međunarodne izolacije i lokalnih izbora, kada je opozicija nakon višemesečnog masovnog protesta građana preuzela lokalnu upravu u mnogim gradovima Srbije zbog čega je došlo do zaoštavanja antagonizama između vladajuće leve koalicije i opozicije. Najveći izvori prihoda projekta dobijeni u novcu bili su Fond za otvoreno društvo (centar za savremenu umetnost) i Sekretarijat za kulturu grada Beograda. Pored njih sredstva su dali i Zavod za međunarodnu, naučnu, prosvetnu, kulturnu i tehničku saradnju i Skupština opštine Stari grad na čijoj se teritoriji izložba i odvijala. Ostali sponzori su projekat pomogli besplatnim uslugama, a među njima su bili hotel "Hajat ridžensi" (smeštaj), štamparija "Publikum" (štampanje promotivnog materijala), foto-studio "Kaktus" gde su snimani likovni radovi za katalog, holandska ambasada koja je na svečanom otvaranju izložbe priredila koktel za 500 zvanica i mnogi drugi. U projekat su ušli i brojni medijski sponzori koji su doprineli da izložba bude dobro praćena u javnosti. Međutim, najveći troškovi bili su vezani za železnicu pošto je samo cena transporta i zadržavanja voza "De valida" u našoj zemlji iznosila oko 150.000 DEM. Tako je ŽTP postao najznačajniji sponzor izložbe koji je ne samo obezbedio elementarne uslove za njeno odvijanje, već se maksimalno uključio i u dalju realizaciju projekta. Treba reći da je lokalni suorganizator ove izložbe bio Kulturni centar grada Beograda. Poslednja stanica ove izložbe bio je Stokholm, kulturna prestonica Evrope 1998, čime su se dve kulturne prestonice povezale.

Još jedna akcija Saveta Evrope treba da bude pomenuta. To je projekat "Kulturne rute" koji je startovao 1987. godine na inicijativu

parlamentarne skupštine Saveta Evrope. Cilj projekta je da se rehabilituju evropske kulturne rute koje su pohodili milioni turista još od srednjeg veka pa naovamo, i time evropske kulturne vrednosti učine vidljivim za nove turiste. Tako zamišljene rute imaju cilj da putem visokokvalitetnog kulturnog turizma podsećaju Evropljane na njihov zajednički kulturni identitet.

Pored toga, cilj projekta je da ohrabri na nove procese oživljavanja (animiranja) i aktuelizacije lokalne i regionalne kulturne baštine u cilju daljeg razvoja kulturnog turizma kao i na saradnju između istraživača, umetnika i svih onih koji donose presudne odluke i koji su odgovorni za sprovođenje politike razvoja kulture i ekonomije.

Projekat kulturnih ruta obuhvata tri ključne oblasti, a to su ljudi, migracije i osnovni pravci filozofskih, religioznih, umetničkih, naučnih, tehničkih i komercijalnih pokreta u Evropi.

U okviru ovih ključnih oblasti, zemljama članicama Saveta Evrope predloženo je mnogo tema za moguće kulturne rute: Vikinzi, Kelti, Cigani, Tekstil, Parkovi i vrtovi, Barok, Seoski život, Nasleđe Andaluzije, Festivali i popularne verske svečanosti, Hodočašća, Santjago de Kampostela, Vojna arhitektura Evrope, itd.

Nakon deset godina tokom kojih je projekat bio orijentisan na istraživanje i identifikaciju evropskih vrednosti koje bi mogle biti obuhvaćene kulturnim rutama, postalo je neophodno podeliti nadležnosti u pogledu njegovog daljeg razvoja. Tako je u Luksemburgu osnovan Evropski institut za kulturne rute čiji je osnovni zadatak da koordinira projekat, obezbedi tehničku pomoć pri njegovoj realizaciji i osnuje dokumentacioni centar s bazom podataka koja bi bila pilot-projekat u oblasti razvoja saradnje između kulture i turizma.

Na tom zamašnom multinacionalnom projektu, dakle, trenutno radi Savet Evrope. Ali kulturne rute razvijaju i mnoge zemlje pojedinačno. I to ne samo od juče, već, neke – i dosta dugo. Negde osamdesetih godina videla sam slične rute u turističkoj ponudi Vojvodine. Poslovna zajednica za turizam koja više ne postoji, rasformirana je početkom devedesetih godina, imala je u svojoj ponudi više kulturnih ruta koje su obuhvaćene trodnevnim ili četvorodnevničkim aranžmanima. To su bile sledeće rute: Arheološka nalazišta, Manastiri, Kroz galerije, Naivno slikarstvo, U pohode pesništvu, Carstvo ptica, itd.

- Arheološka ruta je, na primer, obuhvatala nalazišta na pravcu Novi Sad-Ruma-Hrtkovci-Sremska Mitrovica-Rakovac-Novi Sad-Srbobran-Sombor-Bač i predviđala posete Vojvođanskom muzeju u Novom Sadu i Gradskom muzeju u Somboru, obilazak praistorijskog nalazišta Gomolava kod Hrtkovaca, antičkog grada Sirmium, lokaliteta Gradina-Dombo u Rakovcu, tvrđave Arača kod Novog Bečeja i tvrđave u Baču.

- Manastirska ruta je obuhvatala posete manastirima u Kovilju, Bogdanima, Vrdniku, Novom Hopovu i Krušedolu.

- Ruta Naivno slikarstvo je kroz dvodnevni aranžman obuhvatala posete ateljeima slikara naivaca u Kovačici i Uzdinu.

- U pohode pesništvu je bila trodnevna, naročito zanimljiva i retka ruta. Odvijala se na pravcu Novi Sad - Sremski Karlovci-Sremska Kamenica-Zrenjanin-Srpska Crnja-Kikinda-Senta-Sombor. Obuhvatala je, pored ostalog, obilazak rodne kuće Đure Jakšića kao i razgledanje znamenitosti koje se odnose na Veljka Petrovića i Lazu Kostića.

Jedna interesantna minijaturna kulturna ruta može se videti i u Janačkovim Hukvaldima u Češkoj. Malo mesto u kome pored ruševina starog zamka na brdu nema ničega značajnog osim što se u njemu rodio kompozitor Leoš Janaček (1854-1928). Mesto je na tom potencijalu izgradilo čitavu turističko-kulturnu ponudu – muzički festival u amfiteatru među ruševinama starog zamka na brdu do kojeg dolazite ili pešice, ako hoćete da se rekreirate kroz šumu krećući se izviđačkim stazama, ili asfaltnim putem ako hoćete brže i udobnije da stignete; Janačkova Kuća-muzej u kojem slušate koncert s trake koju vam ljubazno pusti domaćin muzeja; škola u kojoj je radio Janačekov otac, osnovna škola koja nosi Janačekovo ime; park po kome je kompozitor šetao, itd. Čak i kad uđete u poslastičarnicu, tamo vas čeka mapa grada koji na svakom koraku priča priču o Janačku. Šetate po mestu s mapom u ruci i uz pomoć legende na poleđini krećete se onim putem kojim se pre jednog veka kretao Janaček za svog života, obilazeći ona mesta koja su na neki način, direktno ili indirektno, vezana za njegov stvaralački opus.

Ali, i ovaj primer govori da nije dovoljno da kulturni potencijal postoji. Pravo pitanje je koliko je on dostupan i koliko je privlačan turistima?! Turizmološkim rečnikom rečeno, koliko su potencijali atraktivni i aktivirani. Kulturološkim rečnikom rečeno – da li su animirani?

Tu se otvara prostor za zajedničku akciju kulturnog i turističkog sektora u aktiviranju i animiranju kulturnog potencijala. Primera i povoda ima svugde i svagda oko nas. Samo ih treba sagledati. Kako to raditi kod nas?

Prvi problem: artikulisanje turističko-kulturne politike

Prvo što državne i lokalne vlasti treba da urade jeste artikulisanje turističko-kulturne politike i strategije za sprovođenje ove politike. Dakle, organi vlasti najpre treba da definišu ciljeve i prioritete razvoja u ovoj oblasti i to dugoročno i kratkoročno. Tek onda kulturni i turistički menadžment i marketing znaju šta treba da rade. Nažalost, to kod nas najčešće nije slučaj, već se sve radi stihijski i bez plana. Kulturni potencijali naše zemlje su veliki ali su, zbog nedostatka planiranja i jasno definisanih ciljeva i strategije razvoja, i nedostaci u oblasti menadžmenta i marketinške obrade veliki. Zato se retko susrećemo s dobro oblikovanim proizvodom koji je dobro marketinški ispraćen. A kad nema ponude, nema ni potražnje.

Naredno pitanje od velikog značaja jeste pitanje da li lokalni organi vlasti na javni i privatni kulturni i turistički sektor deluju integrativno, da li stimulišu međusektorsku saradnju, da li idu korak ispred događaja i prave kratkoročne i dugoročne turističko-kulturne razvojne strategije, ili samo čekaju da im organizator, bilo da je to kulturni ili turistički sektor, ispostavi završni račun i pokrrije deficit. Drugim rečima, da li učestvuju u izgradnji turističko-kulturnog proizvoda svoje lokalne zajednice u onoj meri u kojoj im to omogućava položaj upravnih organa, da li preduzimaju mere da se lokalni kulturno-turistički proizvod što bolje plasira kako bi i njegovi socio-kulturni, ali i ekonomski efekti bili veći? Da li uočavaju da tako može biti izgrađen ili učvršćen pozitivan imidž grada u regionalnom, nacionalnom, pa i međunarodnom okruženju? Da li vode računa o granicama nosivosti lokalnog potencijala, da ne bi došlo do sociokul-

turnih oštećenja, kontrolišu li i stimulišu li međukulturno razumevanje i poštovanje između gosta i i domaćina kako ne bi došlo do sukoba kultura, itd. Kratko rečeno – razmišljaju li o kulturnom turizmu kao o propulzivnoj grani?

Međutim, nije reč samo o lokalnoj zajednici, već i o nacionalnoj zajednici. Šta čini nacionalna kulturna administracija u pogledu razvoja kulturnog turizma? Britansko ministarstvo za kinematografiju, recimo, odvaja značajnu sumu novca za lokalne turističke vlasti koje promovišu lokalitete na kojima su snimani veliki filmski hitovi. Tokom 1999. Ova sredstva su čak uvećana s dva na šest miliona funti, a rezultat je filmski turizam i sve veći broj turista koji pohode mesta gde su snimani "Zaljubljeni Šekspir", "Do gole kože", itd. Mnoge druge vlade takođe imaju velika očekivanja od kulturnog turizma: Austrija, Italija, Grčka..... Te tri evropske zemlje posećuje reka turista iz celog sveta baš zbog njihovih umetničkih tradicija i velikog broja spomenika kulture. Čak i države s manjom koncentracijom nacionalnog kulturnog bogatstva razvijaju politiku kulturnog turizma. Među njima i zemlje ex-Jugoslavije. Šta planira da radi Hrvatska na ovom polju, govori činjenica da je jedna od polaznih tačaka nacionalne kulturne politike projekat "*Kultura je turizam*", zasnovan na svesti i znanju o velikoj ulozi kulture u razvoju turizma. To se lako može videti u projektu "Od barijera ka mostovima" koji je 1999. sačinila grupa evropskih eksperata u okviru evropskog programa evaluacije nacionalnih kulturnih politika. U njemu se, pored ostalog, ističe da strategija kulturnog turizma nalaže traganje za kulturnim resursima u Hrvatskoj koji bi bili ključna tačka turističke ponude. Treba ići dalje od posećivanja kulturnih znamenitosti, crkava i muzeja, iako je i to neophodno. Treba tragati za svetkovinama svakog aspekta hrvatske kulture – hrana, vino, pejzaži, običaji, pa, čak, i jezik. Takav pristup nalaže da se turista uključi u život lokalne zajednice, da otkriva kulturu i postane istraživač lokalnih kulturnih specifičnosti. Osnovni principi takve politike kulturnog turizma treba da budu upotreba lokalnih resursa gdegod je moguće pronaći specifične vrednosti hrvatske kulture. Kao polaznu tačku projekta Ministarstvo kulture treba da inicira akciju identifikacije resursa tragajući za onim jedinstvenim, specijalnim i različitim, što može biti vrsta sira, tip vina, lokalni zanati i grnčarija, posebne vrste biljaka ili životinja, tipovi izvođačkih predstava i pesama, način govora i kazivanje poezije, način oblačenja, arhitektura, lokalni rituali, festivali i svetkovine. Pri tome, lokalne specifičnosti nisu lažne i veštačke. One su pečat tog mesta i slave njegove specifičnosti. To kaže Hrvatska. To kaže i Britanija čija vlada kao no.1. element politike planiranja razvoja čitave zemlje ističe lokalne specifičnosti. Možemo navesti još dosta primera iniciranja kulturnog turizma. Bugarski nacionalni Institut za kulturologiju je, recimo, 1998. godine organizovao veliko međunarodno savetovanje na temu menadžmenta kulturnog turizma. I oni znaju da je to razvojna oblast čije mogućnosti tek treba istraživati i razvijati. Danas su turbulentna vremena. Mnoge vlade menjaju svoje kulturne politike, a kulturni turizam svakako za mnoge od njih predstavlja veliki izazov. S tim izazovom susreće se i vlada Australije koja je kao jednu od prioritarnih razvojnih oblasti identifikovala kulturni turizam i to kao specijalizovan sektor kulturne industrije.

Drugi problem: saradnja kulture i privrede

Iako su kultura i privreda upućene jedna na drugu, a ubuduće će biti verovatno još i više nego danas, saradnja između kulture i privrede se teško ostvaruje.

Ako analiziramo kalendar turističko-kulturnih priredbi koje su tokom 1999. godine organizovane u Srbiji, lako ćemo uočiti da ima malo projekata koje su u međusektorskom timskom radu zajedno organizovali i kulturni i turistički sektor. Tako, na primer, turističke organizacije sve više organizuju likovne kolonije (u Studenici, Banji Vrujici kod Mionice, Kniću i još mnogim turistički atraktivnim mestima Srbije), isto kao što u mnogim gradovima tokom letnje sezone organizuju kulturni, zabavni, sportski i rekreativni program koji najčešće ima zajednički naziv – kulturno leto. Ali, šta se dešava kad, recimo, turistička organizacija u jednom kulturnom i turističkom centru organizuje kulturno leto, likovnu koloniju ili smotru izvornog folklornog stvaralaštva. Kojoj se publici obraća? Poznaje li osobine, navike, potrebe i ponašanje kulturne zajednice? Na osnovu kojih vrednosnih kriterijuma ona prosuđuje koji programi mogu biti smatrani kulturnim? Koje kriterijume primenjuje da bi procenila šta su umetnički sadržaji i da li korespondiraju s duhom vremena, a šta ne? Na osnovu kojih kriterijuma odlučuje koja dimenzija platna će se koristiti u likovnoj koloniji (nedavno je u likovnoj koloniji u Kniću koju organizuje turistička organizacija Opštine došlo do nesuglasica u pogledu francuskog preseka i veličine platna pa je turistička organizacija morala da konsultuje stručnjaka), koje boje treba obezbediti, kako utvrđuje kriterijum na osnovu koga će se vršiti odabir slika? Ili, na osnovu kojih kriterijuma turistička organizacija pravi selekciju izvornog stvaralaštva i razlikuje ga od kvazifolklor koji je surogat autentičnog izvornog folklor koji se često graniči s kičom i šundom?

Isto tako, kad kulturni sektor organizuje manifestaciju koja pretenduje da bude i kulturna i turistička, ili kad organizuje manifestaciju koja bi to mogla da bude, šta radi da obezbedi turističku publiku? Onu publiku koja nije lokalna kulturna publika? Zna li kako da sa njom komunicira i kako da joj se približi? Čini li išta da animira publiku iz drugih mesta i susjednih gradova kako festival ne bi bio samo lokalnog karaktera i kako ga ne bi videla samo publika lokalnih zajednica? Da li uspostavlja saradnju s institucijama kulture u susjednim gradovima, obezbeđuje li autobus za prevoz publike iz susjednih gradova, da li saraduje s turističkim agencijama i da li misli o tome šta će oni raditi pre i posle programa, da li će posetiti gradski muzej, otići na gradsko izletišta ili šetalište, hoće li im celokupna uslužna infrastruktura grada biti na usluzi ili niko od gradskih preduzetnika neće ni znati ni mariti što su oni tu.

Nažalost, brojni primeri govore da o mnogim ovakvim i sličnim pitanjima organizatori kulturnih manifestacija ne razmišljaju mnogo. U Nikšiću je 1999. godine povodom obeležavanja značajnog jubileja 100-godišnjice od osnivanja KUD-a Zahumlje (koji nije samo lokalni jubilej već ima značaj za celu kulturnu zajednicu i Crne Gore i Jugoslavije) i pored mnogih značajnih projekata (štampanje luksuzno opremljene monografije, itd.) propuštena šansa da se turistički aktivira jedan kulturni potencijal. Nije bilo nikakvih akcija da se animiraju i pokrenu ni turisti iz susjednih mesta i prestonice Crne Gore, a kamoli iz Srbije i Beograda kao

najvećeg emitivnog turističkog centra. Zašto nije iskorišćeno ni ponovno otvaranje nikšičke pozorišne scene posle 35 godina otkako je zatvorena?

Dakle, svaka grana radi za sebe. Kultura i turizam teško se sporazumevaju i nemaju permanentne i dobro koordinirane odnose. Međutim, nije to samo slučaj kod nas, u našoj zemlji. O tome svedoči sledeći primer: u toku javne diskusije organizovane u Minhenu o temi sponzorisanja kulture između predstavnika kulture i privrede, profesor nauke o marketingu prisutnima se obraćao koristeći uskostručne termine koje niko nije razumeo. Većina prisutnih na skupu bili su predstavnici kulturnih institucija, a oni nisu navikli na žargon marketinga. Zato su sa skupa otišli više zbunjeni nego kada su na njega dolazili. Gde je problem? Naravno u tome što je profesor marketinga mislio da se nalazi u slušaonici, pred svojim studentima koji jedini i mogu da razumeju izraze koje je upotrebljavao. Umesto da je svoj jezik i ophođenje prilagodio radnicima u kulturi, on je problem marketinga samo još više od njih udaljio. Drugi problem je potpuno različito klasično humanističko obrazovanje koje dobijaju radnici u kulturi od onog prirodnonaučnog koje dobijaju privrednici. Prvi dobijaju obrazovanje s pečatom humanizma, a drugi se kroz obrazovanje spremaju da iznalaze efikasna rešenja vezana za sasvim konkretne i određene zadatke. S tim u vezi je i strah od kontakta pa i do sudara različitih shvatanja. Zato se u svetu, kad dva partnera ne mogu da nađu zajednički jezik, sve više traga za stručnjacima koji posreduju između te dve strane. Tako se razvijaju potpuno novi ogranaci zanimanja koji još nemaju zajedničko ime. Negde se zovu Fund raiser, agent za kulturu, menadžer kulturnih delatnosti, itd. U nedostatku opšteprihvatljivog rešenja za saradnju između kulture i turizma, tu novu profesiju posrednika možemo zvati i turističko-kulturni animator.

Treći problem: definisanje profesije animatora u kulturnom turizmu

Ova profesija u nastanku ima višestruko značajnu ulogu. Ona ne pomaže samo u razumevanju privrede i kulture, već i u razumevanju između kulture gosta i kulture domaćina.

Turističko-kulturna animacija u sebi spaja turističke i kulturne ciljeve. Ona, s jedne strane ima za cilj stimulaciju turističkih kretanja i turističke potrošnje, a s druge, oživljavanje kulturnih potencijala sela. Takva turističko-kulturna animacija namenjena je kako domaćem stanovništvu jer ga ponovo približava autentičnim vrednostima lokalne sredine, tako i turistima kojima može da ponudi upoznavanje različitih kultura, običaja i verovanja kroz autentične prizore i događaje. Ali, animacija je zbir postupanja, a animatori su i specijalisti za integraciju različitih grupa: grupe turista i grupe domaćina u turističkom selu. Zadatak animatora jeste da planiraju i upravljaju procesom interakcije između elemenata kulture gostiju i domaćinske kulture kako one ne bi došle u konflikt. Rezultat te intervencije je, na jednoj strani, rehabilitacija kulturne lokalne zajednice kulture koja postaje aktivna i dostojna pažnje, a s druge, zadovoljenje turističkih potreba i turističke potražnje.

Koliko je značajna uloga animatora u kulturnom turizmu govori i primer francuskog turističkog sela Langdok u kome su eksperti pokušali

da u okviru animacije jednog sela za porodični odmor ožive aktivnosti kulturnog turizma. Problem je bio u susretu dveju kultura: kulture domaćina i kulture gosta. Razmena, susret različitih kultura, međusobno poštovanje i razumevanje nisu mogli biti uspostavljeni u Langdoku. Zašto? Stanovnici ovog mesta su postavljali zamke a turisti su se u njih hvatali. Jahanje na šugavim ragama, šetnja čamcem po vodi koja odiše benzinom, pseudo-folklorne priredbe za Parižane, zanatski predmeti industrijski proizvedeni u Lilu, Hong Kongu ili Singapuru (globalizacija), ptice očerupanih krila u kavezima u kojima jedva da mogu da se okrenu. Turista plaća, troši i odlazi ne videvši ništa i ne osetivši ništa od Langdoka. Turista to, sasvim prirodno, primećuje. On nije zadovoljan. Sledeće godine neće doći. Neće ni svojim prijateljima preporučiti da dođu u Langdok.

Četvrti problem: multidisciplinarno obrazovanje kadrova

Pošto se još nigde u svetu ne obrazuju turističko-kulturni animatori, jedino trajno rešenje za kulturni turizam jeste da se izvrši određena reforma školskog i obrazovnog sistema. Tako bismo dobili multidisciplinarno obrazovane stručnjake koji bi bili u stanju da jedan potencijal aktiviraju i kulturno i ekonomski. To zahteva radikalne promene u dosadašnjem sistemu obrazovanja i, svakako, veliko razumevanje i podršku državnih i lokalnih organa uprave. Ako je državi, gradu ili regionu stalo do kulturnog turizma, svakako da bi najbolje rešenje bilo razmotriti mogućnosti za multidisciplinarno obrazovanje turističko-kulturnih animatora.

Peti problem: uloga države

U Srbiji je zakonodavac predvideo da se iz državnog budžeta mogu finansirati neki kulturni projekti tipa lokalnih manifestacija ili festivala. Ali on nije eksplicitno naveo da bi se tu moglo raditi i o kulturnom turizmu, tj. da bi se kulturnim funkcijama mogle dodati i turističke. Takođe je važno doneti čitav niz komplementarnih zakona koji bi omogućili razvoj kulturnog turizma: zakoni u oblasti finansija, fiskalne politike, obrazovanja, itd. Pored toga, mora se izvršiti reforma državne administracije koja bi bila sposobna da iznese promene u svim oblastima društvenog života koje su relevantne za dalji razvoj kulturnog turizma.

Šesti problem: mešoviti izvori finansiranja

Ako država i nema mogućnosti da u potpunosti finansira projekte kulturnog turizma, oni se mogu i samofinansirati, naročito ako predstavljaju dobro oblikovan proizvod za kojim će biti tražnje na turističko-kulturnom tržištu. Državna pomoć im nije neohodna, iako državu ne treba u potpunosti oslobađati odgovornosti, naročito zato što ni ona sama ne želi da bude oslobođena te odgovornosti. I u mnogim zemljama sveta gde je privreda mnogo razvijenija i češće se pojavljuje kao donator, sponzor ili pokrovitelj, države ne žele da budu isključene iz kulturnih tokova. Ljudi iz krugova koji određuju kulturnu politiku tih zemalja čak su veoma zabrinuti da bi pojačano angažovanje privrede i privatnog sektora moglo da istisne državu. Zbog toga se došlo do

srećnog kompromisnog rešenja, a to je zajedničko ulaganje države i privrede. Neka iskustva govore da je ovakvo zajedničko ulaganje sponzora i države i najuspešnije. Primer Velike Britanije koja je povećala godišnji budžet za lokalne turističke vlasti koje razvijaju filmski turizam s dva na šest miliona funti, samo je jedan u nizu. On treba da pokaže da je kulturni turizam u ekspanziji i da na njegovim razvojnim planovima i projektima treba da rade i državna administracija i lokalni organi vlasti, podjednako kao i kultura i privreda.

Kod nas je, nažalost, još malo projekata koji povezuju javni i privatni sektor. Malo je i projekata koji povezuju kulturu i privredu, a još manje uspešnih projekata kulturnog turizma. Kada bi ih bilo više, lakše bismo razumeli zašto neki kulturni projekti koji se rade u inostranstvu postaju visokoprofitabilna oblast i zašto se za spoj kulture i turizma sve više interesuju i organi državne i gradske uprave, i kulturne institucije, i privredne institucije i zašto kulturni turizam postaje nova oblast multikompanija, a filmski turizam, na primer, tržište koje nudi velike mogućnosti. Da zaista ovaj oblik kulturnog turizma, zamišljen tako da turistima omogući posetu mestima o kojima su saznali iz popularnih filmova, ima tendenciju rasta, dokazuju i veliki broj turističkih poseta lokacijama na kojima su snimani hitovi *Zaljubljenog Šekspira* ili *Do gole kože*, kao i povećana budžetska davanja britanskog ministarstva za kinematografiju lokalnim turističkim vlastima koje promovišu lokalne filmske specijalitete. Da bismo se približili iskustvu ovih zemalja treba učiniti napor da se lokalni kulturni potencijali turistički aktiviraju, treba uspostaviti saradnju između kulture i privrede i osposobiti kadar koji to zna, može i hoće da radi. Rezultati neće izostati.

Sedmi problem: pluralizam turističko-kulturne ponude

Era u kojoj živimo je era elektronske multimedije, a jedan od ključnih termina multimedijalnog sveta je informatički superautoput. Znaju li turistički i kulturni sektori značenje ovog termina? I ako znaju, čine li nešto da makar jedan segment naše turističko-kulturne ponude korespondira s duhom vremena. Imamo li informatički superautoput?

Međutim, ako analiziramo kalendar priredbi turističko-kulturnog karaktera u Srbiji koji su do 2001. godine izdavali Turistička organizacija Srbije i republičko Ministarstvo za kulturu, zasigurno ne bismo mogli dati pozitivan odgovor pošto u njemu skoro apsolutno dominiraju folklorne manifestacije koje jedna drugoj liče kao jaje jajetu. Samo na tom primeru jasno se može uočiti da turističko-kulturna ponuda ne korespondira s duhom postmodernog vremena u kome živimo i da ne prati tokove globalne kulture koja se sve više kreće u pravcu pluralizma ponude.

To, naravno, ne znači da je kulturna scena siromašna i da ne postoji turistička tražnja. To pre znači da turizam nije obuhvatio svo bogatstvo kulturnih programa i projekata koji postoje na kulturnoj sceni i koji bi mogli biti turistički aktivirani. Da ne govorimo o novim projektima i programima koji bi mogli biti stavljeni u službu razvoja kulturnog turizma.

Ima mnogo razvojnih mogućnosti, samo ih treba koristiti. Ali, sa žaljenjem treba reći da dobrih primera ima malo. Više je, međutim, onih koji nisu uspeali da se profilišu i kao kulturni i kao turistički projekat.

Navešćemo primer Festivala amaterskog filma na temu života sela *Žisel* koji se od 1970. godine održava u vojvođanskom selu Omoljica (opština Pančevo). Festival je pokrenula grupa članova seoskog kino-foto kluba želeći da u granicama tadašnje Jugoslavije stimuliše amatersko stvaralaštvo na ovu temu i u Omoljicu dovede goste iz cele zemlje, pa i inostranstva. Prvih godina selo je u tome uspevalo. S nekoliko stotina gostiju iz cele zemlje i nekoliko stotina meštana koji su iz dana u dan pratili sve projekcije, Omoljica je počela da liči na turističko selo u kojem je sve bilo u znaku velikog kulturnog događaja. Uz filmske projekcije, izložbe umetničke fotografije na temu života sela, razgovore amatera, muzičko-poetske večeri, brojne prateće sadržaje festivala (izleti kočijom do Dunava, domaćinski ručak u seoskom domaćinstvu, itd.), domaćin-sku srdačnost i gostoljubivost meštana koji su se u velikom broju okupljali oko svake projekcije, *Žisel* je Omoljici počeo da donosi imidž sela u kome je kulturni turizam na dobrom putu. Međutim, selo nije imalo turističku organizaciju koja bi na sebe mogla da primi organizaciju turističkog prometa. Kulturne institucije taj deo posla nisu mogle da prime na sebe, opštinski turistički savez se nije uključio u projekat. Most između kulture i turizma nije uspostavljen. S godinama je sve više opadao ugled festivala kao i broj posetilaca filmskih projekcija, pa poslednjih godina u publici čak ni meštana nema više od desetak. Danas *Žisel* skoro da postoji samo za amatere koji u njemu učestvuju.

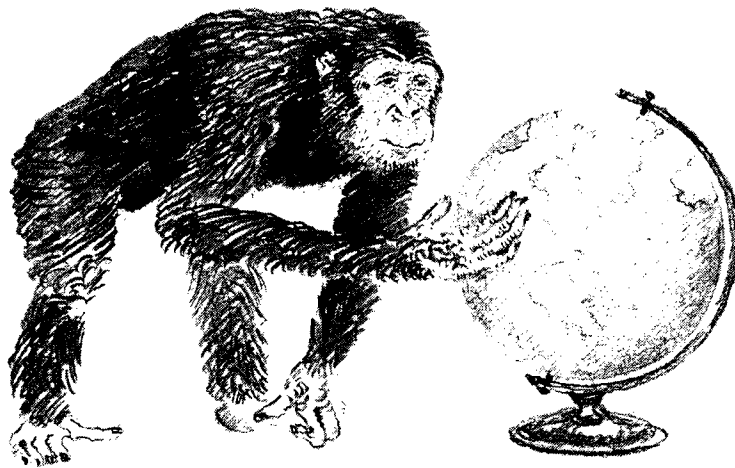
Dakako, lokalni festival nije jedini razvojni potencijal jedne sredine, već velike razvojne mogućnosti stoje i pred neaktiviranim lokalnim duhovnim i materijalnim resursima. Seoske zajednice koje nisu podlegle urbanizaciji, gradovi koji su zadržali autentičnu arhitekturu, salaši, dvorci, malo preostalih vetrenjača po Vojvodini, istorijske ličnosti, istorijski događaji, spomenici kulture, folklor, naivna umetnost, prirodni i ambijentalni resursi i na kraju, ili na početku - savremena umetnička produkcija, samo su neke mogućnosti koje stoje pred kulturnim turizmom.

Da li će biti iskorišćene, u najvećoj meri zavisi od toga da li postoji eksplicitno formulisana politika kulturnog turizma, i od načina kojima menadžment bude rešavao sedam navedenih problema.

Literatura:

- Jelena Milisavac, Projektni menadžment u praksi, studija slučaja - organizacija jugoslovenskog segmenta međunarodne likovne izložbe De valića, diplomski rad, FDU, Beograd 1999.
- Vesna Đukić-Dojčinović, Seoski turizam u Srbiji, Turistička štampa, Beograd 1992.
- Vesna Đukić-Dojčinović, Rural Tourism and development in Vojvodina: The Animation of Tourism-Cultural Relationships, World future, Vol. 4 33, 1992, pp 189-197, Gordon and Breach Science Publishers S.A, USA
- Peter Rot, *Sponzorisnje kulture*, Clio, Beograd 1996.
- Danijel Žakobi, Kulturni turizam u selima odmora, časopis *Kultura*, br. 60-61, str. 234-245, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1983.
- Mapa Šekspirovog zaljublivanja, *Politika*, Beograd, 8. septembar 1999.
- From Barriers to Bridges - remaining Croatian Cultural Policy, Report of a European group of experts by Charles Landry, Council for Cultural Co-operation, Strasbourg 1999.
- Cultural policy and action, The cultur programme of the Council of Europe, Strasbourg 1997.

Iz stranih izloga



Grupa autora

Sušтина socioloških dihotomija

Chris James, *Core Sociological Dichotomies*, London, 1998.¹

Lokalno/globalno: Anton Gidens tvrdi da je savremenost nerazdvojivo globalizovana. Putem Interneta i faksa sposobni smo da šaljemo poruke širom sveta. Međutim, iako "globalizacija" povezuje regione, države i kontinente, ipak pod ovim pojmom podrazumevamo više od veze. Ona spaja vreme i prostor, tako da na jednu lokalnu zajednicu utiču političke i ekonomske promene u drugoj zajednici koja, pri tom, može biti veoma udaljena. Ovaj fenomen Gidens pokušava da objasni kroz "presek između prisustva i odsustva". Globalne društvene veze su sastavni deo prirode lokalnih okolnosti, iako mogu ostati sakrivene. U ovom smislu ne možemo jasno da odvojimo lokalno od globalnog.

Interpretacija lokalnog i globalnog ima dugu istoriju, ali danas nove tehnologije ubrzavaju interkonekciju i pojačavaju frekvenciju između njih. Ipak, Arjun Appadurai misli da procesi globalizacije nisu usklađeni i integrisani u jedan jedinstveni proces. On tvrdi da je kompleks globalizacije kompleksno raznobojan i zato nastoji da razvije jezik kojim bi mogao da specifikuje posebne forme globalizacije. Uočavajući pet specijalizovanih jedinica ili "pejsaža", on distribuciju tehnologije naziva "tehnopejsažima", mrežu internacionalnih finansija – "finanspejsažima", oblike medija – "medijapejsažima" i tako dalje, sve pokušavajući da ukaže na kompleksnost socijalnih odnosa koji postoje u vremenu i prostoru.

Kad su u pitanju lokalne kulture, globalizacija ih ne uništava već "pakuje". Tako proizlazi da su lokalno i egzotično prepakovani za svetski pazar. Ono što teoretičari pri tom ipak potcenjuju, jeste fleksibilnost koju transnacionalne korporacije mogu imati u odnosu na kulturu razliku. Ljudi koji se bave reklamom spremni su da integrišu sve vrste mišljenja o razlikama, dokle god one služe svrsi, (kao na primer – Nike) i koriste crnog direktora Spajka Lija za njihovu konfekciju. Internet, recimo, omogućava prenos poruke neofašista – "zadržimo svet belim"!

I šta još reći o odnosu lokalno-globalno, osim da u svemu što je globalno treba tragati za onim što je lokalno, isto kao što u lokalnom treba tragati za onim što je globalno. Globalno ne guši lokalno, već ga priključuje sebi, kaže autor ovog eseja, Les Bek.

¹Knjiga *Srč socioloških dihotomija* koju je za štampu priredio Kris Džejsms sadrži eseje o sociološkim dihotomijama različitih autora od kojih se, ovom prilikom, analiziraju eseji o fenomenima rada i slobodnog vremena Dona Slatera (Don Slater, *Work/Leisure*), lokalnog i globalnog Lesa Baka (Les Back, *Local/Global*), elitnog i masovnog Pola Filmera (Paul Filmer, *High/Mass*). Autori prikaza su studenti Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu i Fakulteta muzičkih umetnosti u Kragujevcu – Aleksandra Marinković, Iva Plemić, Goranka Jednak i Marina Čengerić.

Rad/dokolica: Na prvi pogled, rad (posao) i slobodno vreme (dokolica) dve su potpuno suprotne stvari.

Pod slobodnim vremenom podrazumeva se sve ono što nije škola ili posao, provodili ga mi u igri ili odmaranju, kao i: veče (u danu), vikend (u nedelji), praznici (u godini) i detinjstvo i penzija (u životu).

Rad spada u domen društvenih obaveza i javnih institucija. Samim tim, karakterišu ga pravila, obaveze i pritisci, a osnovni smisao rada jeste da se njime na posredan ili neposredan način zaradi novac.

Slobodno vreme je deo privatnog života pojedinca. Ono podrazumeva uživanje samo po sebi i osnovni cilj mu nije da se nešto proizvede, već sâm proces. Na uživanje tokom slobodnog vremena gleda se kao na materijalnu nadoknadu za intenzivno izgrađivanje javnog, političkog i ekonomskog života, tj. rad.

Slobodno vreme je, kako sama reč kaže – slobodno tj. stvar ličnog izbora. Upravo zbog toga što se smatra za privatnu stvar, slobodno vreme je zauzelo mesto van socijalne scene i manje se proučava od rada. Istorijski posmatrano, ono je ulazilo u domen socioloških istraživanja samo onda kada bi predstavljalo društveni problem (ponašanje navijačkih fanatika, supkulturnih grupa...).

Međutim, kada se dublje uđe u problematiku odnosa rada i slobodnog vremena, vidi se da je ta relacija veoma složena i promenljiva. Moderno shvatanje striktnu granicu između posla i slobodnog vremena vidi u činjenici da je posao rad koji se izvodi van kuće i koji je plaćen. Ovakvo shvatanje posla karakterističnije je za muško nego za žensko iskustvo, a donekle se dovodi u pitanje i kada govorimo o privatnicima ili masovnoj nezaposlenosti, gde je taj »plaćeni posao izvan kuće« manjeviše izopšten iz svakodnevnog života. Čak i kod ljudi čije su aktivnosti jasno podeljene na rad i slobodno vreme, karakteristike jednog i drugog mogu biti slične, a nekad se i potpuno poklapaju. Na primer, slobodno vreme se često dovodi u vezu sa igrom (u slučaju nekih sportskih ili društvenih igara), koju karakteriše isključivo razonoda i uživanje. Ali ako je slobodno vreme aktivno, ono može da poprmi mnoge osobine rada. Hobbije i mnoge sportove može karakterisati želja za uspehom/pobedom, metodičnost i trud. Ovakvo »aktivno« slobodno vreme preporučuje se i u terapeutske svrhe, jer pored toga što za osnovni cilj ima uživanje i zabavu, ono deluje okrepljujuće na osobe koje su iz raznih razloga izgubile energiju i volju da vode zdrav društveni život. Čak i kada slobodno vreme nije aktivno (ležanje na plaži, gledanje televizije...), ne mora se smatrati za potpunu suprotnost poslu, jer u modernom društvu postoje poslovi koje karakteriše ogromna pasivnost i dosada (idiotizam zanimanja), pa se može reći da pasivno slobodno vreme samo kopira pasivnost i dosadu modernih poslova. Ovo je dokaz da slobodno vreme jeste jedna vrsta rada.

S druge strane, rad je društveno organizovan. Odvija se u institucijama (firmama, fabrikama, kancelarijama...) koje teže ostvarivanju finalnog proizvoda, a ciljevi su im profit i efikasnost. Dokolica, iako i sama društveno organizovana, donekle ima drugačiji društveni karakter. Sama činjenica da je nazivamo slobodnim vremenom, pokazuje da je individualna, subjektivna i neodređena. To je potpuno suprotno radu koji je javan, društven i regulisan. Ipak, »moderna dokolica« vezana je za organizaciju rada jer se ustanovljava onog trenutka kada dolazi do društvene segregacije pojma dokolice od pojma rada. Pored toga,

dokolice (slobodno vreme) određuju ista dva elementa kao i rad: racionalizacija i komercijalni karakter.

Uvreženo je mišljenje da je kapitalizam nastao zahvaljujući nagloj mehanizaciji i industrijalizaciji proizvodnje. Međutim, usponu kapitalizma mnogo je pomogla težnja da se nematerijalna dobra koja su do tada karakterisala dokolicu, komercijalizuju i pretvore u materijalna dobra koja mogu da se prodaju. Rani kapitalisti shvatili su kako sport i neki oblici zabave i igre mogu biti organizovani kao komercijalni poduhvati i pretvoreni u materijalna dobra. Na primer, budući da se od XVII veka pa nadalje, položaj dece (bar iz srednje i više klase) znatno poboljšao (i ona su iz sveta rada donekle prešla u svet igara), proizvodnja igračkica postaje veoma važna grana industrije. Isto se desilo i sa popularnom literaturom, naročito u XVIII veku kada su novele vezivale dokone dame iz visokog društva za »neradni svet doma«. Ove industrijske grane bile su značajne za opšti razvoj tržišta potrošačkih dobara, a takođe i pioniri u umetnosti i stvaranju velike geografske rasprostranjenosti tržišta. U ovim »novim vrstama industrije« javlja se i nova vrsta posla: rad na *stvaranju* tržišta, na kome će se nuditi roba napravljena od strane radnika (Thirsk 1978).

Transformacija slobodnih aktivnosti (iz domena dokolice) u robu, bivala je sve rasprostranjenija i komercijalno organizovanija. Ovaj koncept isproban je u XVIII veku, kroz organizovanje događaja kao što su maskenbali, koncerti, pozorišne predstave, rani zabavni parkovi (Vauxall i Ranelagh), izgradnja lokalnih dvorana za ples i balove i redovno reklamiranje sportskih događaja za koje se morala platiti ulaznica. Ovaj proces se intenzivira početkom XIX veka, usponom pozorišta, cirkusa...

Aktivnosti vezane za slobodno vreme nastavile su da pružaju veliku mogućnost za stvaranje novih tržišta. Za to je primer fotografija koja je, prošavši kroz tehničke inovacije osamdesetih godina XIX veka, od »skupe igračke« kojom su se bavili isključivo profesionalci i bogati ljudi, prerasla u mnogo popularniju delatnost. Bavljenje fotografijom preraslo je u zabavu običnih građana i bilo je dodatak svim slobodnim aktivnostima u vreme praznika, izleta, godišnjih odmora... Razvijalo se i bavljenje amaterskom fotografijom (vrsta aktivne dokolice koja zanima muškarce, zaluđenike tehničkim novotarijama). Moguće je reći da se sa digitalizacijom fotografije, razvojem filma, zvuka, video-umetnosti, kompjutera, Interneta, sve ovo svrstava u slobodno vreme /dokolice (Slater 1991, 1995).

U modernom društvu, sve potrebe se zadovoljavaju na tržištu i sa tržišta. Radnici odlaze na posao da zarade platu, da bi na potrošačkom tržištu mogli da potroše novac i zadovolje svoje potrebe. Zato nemaju ni vremena ni umeća da se bave domaćom proizvodnjom, a kapitalističke firme imaju stalnu potrebu za većim i novim tržištem, što je idealna klima za konstantnu komercijalizaciju slobodnog vremena.

Dok posao uključuje disciplinu, obično se pretpostavlja da je dokolica deo slobode. U stvari, sama činjenica da su ljudi slobodni, bez usmeravanja posle radnog vremena, predstavljala je veliku brigu za političke, društvene i verske vlasti, kao i za mnoge poslodavce koji su se plašili da bi nekontrolisano ponašanje posle radnog vremena moglo štetiti radnoj disciplini. Prema tome, dokolica radnika (kao i ponašanje nezaposlenih) postala je sve češći opsesivni predmet regulisanja koliko i samo radno vreme.

Aktivnosti u slobodno vreme sve više su potpadale pod pravila i organizaciju formalnih institucija koje su ih sporovodile. Dokolica se smatrala problemom koji može ugroziti dosadašnje tekovine. Dokolica je bila društveno nepoželjna van propisanih normi ponašanja. Vremenom su se pravila dokolice promenila – od nemoralnih i po društvo štetnih akcija, do društveno korisnih aktivnosti za unapređenje dotadašnjih saznanja – obrazovanjem odraslih i usmeravanjem slobodnog vremena ka sportovima, više ekipnim nego pojedinačnim. Savremeni naslednik ove društvene aktivnosti je hobi.

Identifikacija do koje dolazimo korišćenjem neradnog vremena u radne svrhe, jedino je što nam je ostalo od dokolice, usled materijalizovanja i regulisanja vremena.

Povremeno, slika otuđenja je još komplikovanija, jer otuđeni oblici rada i slobodnog vremena delimično proizlaze iz potrošnje. Savremeni pojam produktivnosti podrazumeva što veću proizvodnju u što kraćem vremenskom periodu, kako bi se postigla što veća produktivnost. Cilj o zadovoljenju želja i potreba je ostvaren. Glavni argument u prilog toj tezi predstavljen je u Markuzeovom radu iz 1964. godine: iako je kapitalizam postigao tehnološki kapacitet za zadovoljenje većine potreba, neophodno je da te potrebe nikad ne budu zadovoljene, ili da se stalno stvaraju, kako bi ljudi neprestano bili motivisani za rad. Pretpostavimo, kada bi potrebe bile zadovoljene, ljudi ne bi radili duže da bi proizveli veće bogatstvo, već samo onoliko koliko im je neophodno, pa tako ne bi bilo viška robe koja bi se prodavala, kupovala i konzumirala. Dakle, ne bi bilo potrošnje. U tom slučaju došlo bi do krize proizvodnje i profita koji je u direktnoj vezi sa potrošnjom. Markuze tvrdi da kapitalizam promovise »potrošačko društvo«, stvaranje lažnih potreba i želja, kako bi se što više radilo, imalo manje slobodnog vremena. Rezultat je očigledan, rad i dokolica su otuđeni jer su ograničeni na lažnu potrebu koja je produkt »potrošačkog društva«.

Neki autori smatraju da je dokolica doživela svoj krah jer je kao takva deo suštine ljudskog postojanja – aktivnost, svedena na hobije (koji nisu dokolica). Od sastavljanja modela železnice do pasivnog gledanja televizije, čak i najaktivniji oblici hobija slaba su kompenzacija za otuđenje naših najboljih mogućnosti u trci za novcem do kojeg se dolazi radom.

Kapitalizam je uspeo da i ovako malu kompenzaciju učini funkcionalnom, ponekad i multifunkcionalnom. Kritička teorija smatra da je vreme dokolice vreme oporavka, revitalizacije radne moći. Racionalizacijom rada, prema tvorničkim sistemima Forda i Tejlora, dokolica je svedena na neplaćeno vreme u toku kojeg se osoba odmara za rad sledećeg dana. Najčešće se povezuje sa televizijom i holivudskim filmovima koji slede formulu konzumiranja razonode bez napora i pasivno. Dokolica u funkciji oporavka od posla ima specifičnu strukturu: karakteriše je bekstvo od stvarnosti, te se tako dobro uklapa u kulturu mase i »potrošačko društvo«. Materijalizovanjem dokolice ispunjava se potreba za prodajom više robe što, uz ideološku sferu slobode van radnog vremena, predstavlja funkcionalni koncept kapitalističke ekonomije. Ideološki, dokolica je deo nagodbe po kojoj ona, u zamenu za slobodu i uživanje, stvara poslušne građane i marljive radnike.

Dokolica i »potrošačko društvo« su deo razmene koja osigurava mirniji, disciplinovaniji rad, više potrošnje za kapitalizam. Način proizvodnje podrazumeva racionalizaciju na najvišem novou. To često

dovodi do smanjenja obrazovanosti radne snage koje povlači porast otuđenja i radne discipline. Osnova razmene je apsolutna odvojenost rada i dokolice, ali i čvrsta povezanost dokolice i potrošnje.

Savremeno doba, kao rezultat novih metoda organizovanja, dovodi do erodiranja razlike između rada i dokolice. Obično se tvrdi da je ekspanzija potrošnje (nove potrebe, nove robe, dakle više rada) ograničena na račun dokolice: zasićenost »potrošačkim društvom«, nemogućnošću da se adekvatno nagradi prekovremeni rad, zasićenje potrošačkih tržišta i nepronalaženje novih, ekološka ograničenost potrošnje i produktivnosti.

Vremenom je došlo do promena u strukturi zaposlenja. Sve je veća nezaposlenost koja preči da se ponovi vreme potpune nezaposlenosti. »Gubitnički« ugovori su ugovori poput onih za prekovremeni rad, honorarni rad, samozaposlenje i rad pod ugovorom. Rad je postao mnogo manje određen nego, npr. posedovanje ili neposedovanje posla i očekuje se da: ili većina ljudi neće raditi celi život, nego će početi kasnije ili završiti ranije, ili će raditi povremeno zahvaljujući fleksibilnim radnim ugovorima. Na ovaj način dobilo se na slobodnom vremenu, ali se zbog stalnog vrednovanja rada, materijalnog siromaštva i sveprisutne egzistencijalne nesigurnosti, teško može nazvati dokolicom.

Nezaposlenost se doživljava kao pretnja, ne samo ličnom materijalnom komforu, već i etičkom dignitetu i društvenom identitetu. Nečiji društveni položaj zavisi od rada, ne od dokolice. Pokušaji da se aktivnosti van radnog vremena predstavljaju kao zamena za rad, naišli su na bojkot radnika, jer status nije bio odvojen od izvora rada i radnog vremena. Rad bi trebalo da bude minimalan, društvo bi trebalo da se posveti olakšavanju smislenih aktivnosti u vremenu ranije poznatom kao dokolica. Ova situacija podrazumeva da svi imaju, ne samo izvesne već i dobre prilode koji nemaju veze sa količinom vremena utrošenog za obavljanje rada.

Postoje argumenti koji povezuju koncepte postmodernizma i postfordizma a predviđaju stapanje rada i dokolice. Ovo se najpre povezuje sa procesom tranzicije prerađivačke u bezmaterijalnu industriju. Više rada zaposleni obavljaju servisirajući dokolicu preko širokog dijapazona zanimanja, od medija i zabave, do oblika obrazovanja, rada unutar zajednice... U pomenutom smislu dokolica postaje važna za naš identitet, mimo rada.

U isto vreme, moguće je da rad postaje manje ustaljen i različit u odnosu na vreme i prostor. Povećanje nezaposlenosti, erozija sigurnosti zaposlenja, porast rada u domaćinstvu ili sitnog preduzetništva: usmereni su ka podrivanju pojma rada koji se proteže tokom čitavog života i koji se odvija na radnom mestu.

Nove komunikacijske tehnologije omogućile su da se poslom može baviti na bilo kom mestu i u bilo koje vreme. Takođe, ako nema dokolice, nema ni rada, jer su integrisani. Identitet se odomaćio u slobodnom vremenu i doveo do toga da su dokolica i potrošnja konstante u životima većine ljudi, umesto posla i karijere. Po ovom tumačenju: izbor dokolice, rada i potrošačkih aktivnosti nerazmršivo su prepleteni.

Elitno/masovno: Termini "visoka" i "masovna" su ključni termini u sociološkim analizama *vertikalnog*² ustrojstva kulture u industrijskim društvima. Značajan problem za sociologiju kulture, međutim, predstavlja

²Piramidalno ustrojstvo

činjenica da se ovi termini koriste i u svakodnevnom životu, kada obično nose jaku ideološku konotaciju. Tako da kada se primene u sociološkoj analizi kulture iskazuju i napetost između sociološke teorije i ideologije.

Kultura nije izdvojena iz društvene strukture, ona je njome određena i na nju se odražava. Tako neslaganje koncepata i procesa visoke i masovne kulture upućuje na priznanje neslaganja društvenih struktura i suprotstavljanja njihovih sledstvenih političkih ekonomija. Neizbežno je, objašnjavajući društvena neslaganja, ne objasniti i sukobe političkih ideologija.

Visoka kultura je uvek kultura društvene manjine na ili blizu političkom i ekonomskom vrhu vertikalnog ustrojstva društva. Ona je tako ujedno i kultura manjine i kultura elite. Pošto je odlika elite da teži održanju ekskluzivnosti svog društvenog položaja, visoka kultura pokazuje jake tendencije ka socijalnom i političkom konzervativizmu i koncentraciji ekonomskog bogatstva. Superiornost elite ogleda se u tome što se za odrednicu uzima ukus dominantne, vladajuće, visoke srednje klase i za pripadnike drugih društvenih grupa, iako samo neki od njih uključuju u vodeće kulturne tokove ili teže tome.

Kada je u pitanju masovna kultura, postoje dva odvojena tumačenja koja odnose prevagu u sociološkim raspravama o kulturi: prvo je kultura *masovnog društva*, a drugo – kultura *publike masovnih medija*.

Teorijski određena forma masovnog društva, međutim, u praksi nije nikada potpuno ostvarena, tj. masovno društvo sa stanovišta sociologije kao nauke nije zasebna jedinica, već moguće ustrojstvo jednog društva koje je uvek na ivici nastanka. Masovno društvo u tom smislu nije kao feudalno društvo – istorijska instanca i činjenica koja se sa svim svojim parametrima može izučavati. Svejedno, karakteristike i takvog, polunepostojećeg, masovnog društva su uputstvo za razumevanje samog koncepta masovnog kao jednog od temeljnih odlika savremene društvene misli.

I tako, dok nam nedostaje pravo masovno društvo, mi i dalje imamo razvoj masovne kulture koja i te kako postoji.

Prva i u nekim pogledima ključna karakteristika masovne kulture jeste da su njeni konzumenti publika medija masovnih komunikacija. Termin "masovni medij" obuhvata elektronske i štampane komunikacije, i ono što ove saopštavaju. Masovnost ovih medija sledi iz ekonomske neophodnosti za širokim opsegom njihove publike i čitalaca. Nju prati niz povezanih pretpostavki, zasnovanih na sociološkim analizama društveno-kulturne strukture publike, o homogenosti društvenog porekla i ličnosti članova, niski intelektualni, obrazovni i akademski nivo njihovih saznajnih sposobnosti i bezlični karakter društvenih odnosa među njima. Masovna kultura stoga ne govori ništa o masi koja je konzumira. Ona samo upućuje na nastanak kulturne industrije kao novog stepena u industrijskoj revoluciji. Novog stepena otuđenja čoveka. Zato postoji veliki pritisak na masovne medije da stvore najhomogenizovaniju moguću publiku, masu u pravom smislu reči, ne aktivnu, već upijajuću. Proizvesti takvu publiku značilo bi stvoriti uslove za najširi mogući prijem lako produciranih i po izboru siromašnih informativnih i zabavnih sadržaja. Tako bi se stvorilo i tržište masovno-proizvedene robe i usluga koji bi se reklamirali na medijima masovne upotrebe. Ipak ciljana homogena publika nije ostvarena jer bi se tako došlo i do masovnog društva, a nema ni dokaza da i sada masovna publika konzumira sve što masovni mediji za nju proizvedu, te tako ni dokaza da se stoji na putu ka ostvarenju homogenizovane publike.

Sve ovo navodi na zaključak da na polju masovne kulture mnoga pitanja ostaju još uvek samo retorička.

Sociološka rasprava o dihotomiji visoka/masovna kultura izdvojila je još četiri posebna kulturna oblika: narodna kultura, popularna kultura, mid-kult i kultura zajednice. Prve dve su istovremeno i visoka i masovna kultura, samo u zavisnosti da li govorimo o predindustrijskom ili post-industrijskom društvu. *Narodna kultura* je istorijski korelat visoke kulture u predindustrijskom, tradicionalnom društvu. Njen pokretač je umesto industrije, zanat iz kojeg je nastala umetnost primenjenog dizajna.

Ono što narodnu kulturu čini izvorom visoke kulture manjine, jeste njen jak tradicionalizam. Ona održava tradicionalna uverenja kao i njihove govorne izraze – mit, legendu, versku praksu. Elita zato ne samo da prihvata narodnu kulturu, već time i utvrđuje piramidalno ustrojstvo kulture jer nisu svi članovi društva voljni da prihvate i očuvaju tradiciju. Tako elita dobija hegemoniju nad nasleđem. Jedan od načina kako se ta hegemonija održava, tj. kako se sprečava da se znanje proširi sa manjine, jeste sprečiti pismenost ili održavati nepismenost. Najčešće vladajući sloj oživljava narodnu kulturu i na odabran način je pruža masama, zarad stvaranja rasističkog i etničkog nacionalizma. *Popularna kultura* se javlja kao većinska kultura zapadnjačkog društva sa oslabljenim tradicionalnim društvenim oblicima, koji su pružali jasnu ogradu između visoke i narodne kulture. Ona se javlja paralelno sa modernim društvom iako se često pominje uz industrijalizaciju. Čvrsto je u vezi sa shvatanjem društvene većine da je ona narod. Zato neki teoretičari popularnu kulturu tretiraju kao termin zamenjiv terminom masovna kultura. Odluke takvog društva i kulture su: sekundarna i tercijalna industrijalizacija koje obezbeđuju povećanu ležernost, dokolicu i opuštenost, relativna nemogućnost uticaja na društvene tokove, širenje liberalne i društvene demokratske politike, napredak ka univerzalnoj pismenosti i povećane obrazovne mogućnosti. Sve to navodi na pomisao da je većina svetskog društva ili nezainteresovana ili nesposobna da shvati visoku tradicionalnu kulturu koja joj je sad na mnogo načina dostupna. Mnogima, na mnogo više načina nego ikada. Da bi se ekonomskim načinom razmišljanja većina naterala da konzumira i visoku kulturu, ona je za njih pojednostavljena i počela se proizvoditi kao i svaki drugi proizvod (razglednice, rokovnici, karte...). Ukida se aura remek-dela, čime ono to prestaje da bude.

To je dobar uvod za *mid-kult*,³ čija sličnost sa rečima koje izmišlja Orvelova diktatura u njegovoj "1984." nije zanemarljiva. Mid-kult je veštački balans između masovne i visoke kulture. Fenomen proizlazi iz demokratizacije svega u modernim društvima. Deomokratizacija je, pre svega, dala status građanina sve većem broju ljudi i raznoraznijim grupama ljudi, a moderno društvo je svim tim ljudima pružilo konzumiranje (kupovinu) kao način da uznaprede svoje materijalne stilove života. Elita reaguje tako što se izdvaja od većine i "zlatne sredine" izdižući se nad njima, ona je ta koja je sposobna za potpuni uvid u kulturu i ona je ta koja je sposobna da je stvori. Ona se, po svom viđenju, bori protiv trivijalizacije, popularizacije i kondenzacije kulture. Oformljava avangardu umetnika, intelektualaca i kritičara posvećenu ekskluzivnom i isključivom modernizmu.

³Mid - middle - srednja, cult - culture - kultura

Mid-kult se vidi kao suprotnost visokoj kulturi i narodnoj kulturi, koja svojim konformističkim društvenim težnjama brani sve negativne strane popularne kulture. Mid-kult, naime, ne čini "ono" što se konzumira, jer bi to bilo sve, već "kako" se konzumira. Srednjoj klasi se olakšava pristup vrhunskim delima kulture na način koji kulturu umanjuje i obezobličuje. Poseban problem za napredak mid-kulta predstavlja činjenica da njeni srednjoklasni konzumenti sebe vide iznad popularne kulture, a kulturu intelektualnih manjina ne prihvataju jer nju stvaraju društveno i politički impotentni pojedinci i grupe. S druge strane, elitna kultura stvara avangardna dela koja razume samo najuži krug posmatrača i tako se zatvara. Mid-kult je bez pristupa boljem, napadnut od onog što je uspešnije, a ima ambicije da postane prvo i da zarađuje kao drugo. To je kultura konformizma i jednoduše.

Kultura zajednice podrazumeva genezu unutar sebe same i reflektivno pruža verodostojnost osećanju zajedništva koje je dovoljno koherentno da se prilagođava, dovoljno svesno da se menja u cilju očuvanja osećanja kolektivnog identiteta i pripadnosti i kada se vreme i okolnosti promene. Centralna vrednost ove kulture je solidarnost što je, po nekima, nasleđe i glavno ostvarenje kulture radne klase.

Potkulture su rezultat postmodernizma i takođe su nazivane *kulture ukusa*, čime se ukazuje na njihovu nestabilnost, relativnost i promenljivost. A sve u vezi sa globalizacijom.

Tako, na kraju, izrazito složena, raznovrsna savremena društva koja se na razne načine nazivaju Prvi Svet, razvijena, poznoindustrijska ili postmoderna, imaju zajedničko obeležje – centralni vrednosni sistem, koji dele vladajući autoriteti svakog društva i koji je tesno povezan sa onim što svako drži za sveto. Ako bi postojalo određeno mesto za dominantnu, normativnu kulturu, to bi bilo u tom centralnom vrednosnom sistemu. Vladajuća elita upravlja iz tog centra, a društvo se raspoređuje oko njega, zavisno od klase, bliže ili dalje. Tako se javlja centar/periferija odnos i horizontalni tip ustrojstva koji bi se vizuelno mogao uporediti sa krugovima na vodi, a može se primeniti na svim nivoima disperzije kulture, od lokalnog do globalnog. Pozitivna strana ovog modela je, baš kao i krugova na vodi, otvorenost, gibanje unutar sistema.

Aleksandar Brkić

Globalna kreativnost i umetnost

Catherine R. Simpson, Homi Bhabha, *Global creativity and arts, World culture – report culture, creativity and markets, UNESCO, 1998, chapter 11*

Odmah na početku studije autori, Catherine R. Simpson – profesor i dekan njujorške akademije umetnosti i nauke i Homi Bhabha, gostujući profesor književnosti Čikaškog univerziteta, sugerišu čitaocu da zamisli dve moguće scene vezane za kulturu kraja dvadesetog veka.

Prva scena prikazuje specijalistu za evropske informacione sisteme zaposlenog u međunarodnoj farmaceutskoj kompaniji. Leteći od Londona do Singapura, dvoumi se da li da u avionu gleda film (te večeri holivudski akcioni film o terorizmu) ili da sluša muziku. Izabravši ovo drugo, otvara laptop s kompakt-diskom (CD), plejerom. Iako je kao mlad bio bubnjar rok benda, više ne svira. Muzika je sada uživanje, relaksacija, zabava. Birajući šta da sluša, preturao je po diskovima u svojoj torbi: italijanska opera iz devetnaestog veka; južnoafrička džez grupa; majstor indijske sitare; antologija muzike iz celog sveta uključujući korale J. S. Baha i urođeničke pesme iz Australije.

Sledeća scena predstavlja mladu afrobrazilsku igračicu u autobusu koja ide na probu plesne trupe u kojoj igra i koja se bavi igrama njenih kultura. U trupi vlada posebno uzbuđenje jer njihov direktor pregovara oko nastupa na međunarodnom plesnom festivalu u Francuskoj koji privlači pažnju kritike i medija. Između ostalih stvari u njenoj torbi nalazi se i knjiga o formalnim, apstraktnim eksperimentima u postmodernoj koreografiji, posebno onih koje je sproveo Amerikanac Mers Kanningam (Merce Cunningham). S posebnim zanimanjem razmišlja o savetu svog prijatelja koji se bavi kompjuterima, da napravi lični Website koji bi sadržao informacije o njenom profesionalnom radu i prikazao njen harizmatski ples.

Iako su ovo scene iz mašte, nijedna nije nerealan primer potrošača i producenata globalne kreativnosti kraja dvadesetog veka. Obe scene se lako mogu zamisliti, ali ne pre Drugog svetskog rata, sredinom veka. Bilo je muzike, ali nije bilo CD-ova. Bilo je plesa, ali nisu postojali vebajtovi koje igrač može da koristi, a da ne pominjemo mladu Afro-Brazilijanku (u toj ulozi).

Ukratko, fraza "globalna kreativnost" odnosi se na novi istorijski fenomen koji ima značajan i snažan uticaj na umetnost. Iako globalna kreativnost prati i uključuje stari rad, ima svoj identitet koji je ujedno i obećavajući i problematičan. Delom zbog toga što je novina, "globalna kreativnost" se često neprecizno izražava te stoga poziva na jasnije definisanje.

"Globalno" je prostorni termin. Globalni stvaralac se može nalaziti bilo gde na Zemlji, koristiti različite vrste materijala sa zemlje ili iz svemira, komunicirati s bilo kojim mestom na Zemlji. Moderni kolonijalizam bio je odgovoran za prvi proces globalizacije; postkolonijalizam nas podseća na njihovu raspodeljujuću i disjunktivnu silu. Globalni stvaralci, zbog svojih ambicioznih dometa i mogućnosti, veruju da su ljudska bića aproksimativna bića. To jest, ona postoje i "deli" ih jedan telefonski razgovor, lokacija koja otkriva razlike, ali i sličnosti između njih. Likovi u multikulturalnim oglasima za Benetton (domen fantazije) ili ljudi u podjednako različitim čekaonicama velikih aerodroma (činjenični domen), savremeni su primeri stanja bliskosti. Sama čekaonica je metafora transportnog sistema dvadesetog veka koji je toliko nadogradio mogućnosti bliskosti ubrzavajući putovanje planetom.

Postoji suptilna, ali veoma značajna razlika između "globalnog" i "međunarodnog". Ovo prvo traži od nas da mislimo i radimo transnacionalno, ili, da iskažemo to srodnim terminom, kosmopolitski. Moramo se kretati, kretati se preko, iza i iznad nacionalnih granica ponašajući se kao da smo fluid i jaki kao vetrovi. Ovo drugo traži od nas da mislimo i radimo kao da svako od nas pripada naciji koja je ujedno nezavisna i povezana geografski, politički, ekonomski ili kulturno s drugim nacijama. Ako uzmemo da globalno teži da bude nezavisno od nacionalne države, međunarodno podržava i nacionalnu državu i povezivanje s drugim nacionalnim državama.

Očigledno, čista globalnost nikada nije postojala. Ne postoji ni danas. Na lokalnom nivou ona ulaže svoju moć, privlačnost i uticaj na kreativne ljude i organizacije. Jednim delom, forma lokalnog je i nacionalna država. Najpoznatije svetske filmske zvezde, najveći svetski moguli, svetski turisti koji su dosta putovali – svi oni nose nacionalne pasoše. Često pričamo o duhu nacije, o nacionalnim kulturama, književnosti i umetnosti. Postkolonijalizam je intenzivirao potragu za nacionalnim identitetom. Nove nacije ga moraju razviti; starije nacije koje su izgubile kolonije moraju se zapitati šta su one sada. Šta je, na primer, Crna Britanija? Delom, forma lokalnog je i regija ili neki još specifičniji deo teritorije. U nekim instancama, lokalno se širi izvan fizičkog prostora i prerasta u kulturnu geografiju (primer panetničkih formacija).

Jedan od važnih aspekata savremenog života koji ide protiv globalnosti je uporan, smišljen, isplaniran napor mnogih grupa za podršku nacionalnih, regionalnih i lokalnih kultura i mnogih umetnika koji ih stvaraju. Tako jedan lrač može osećati javnu i privatnu privrženost galskom jeziku. Mnogo hvalisavija retorika globalnog i transnacionalnog, nažalost, prikriva konceptualnu i eksperimentalnu realnost, tj. ne možemo se adekvatno odnositi prema "globalnom" a da se ne uputimo u "lokalno". Na primer, tehnologije imaju mnoštvo globalnih kapaciteta, ali rad ovih kapaciteta ograničen je svetskim i lokalnim činiocima (recimo, da li je neko povezan ili ima li neko pristup političkim i ekonomskim dobrima). Prizivanja globalnosti mogu biti banalna i dovoditi u zabludu isto kao i prizivanja "univerzalizma" u nejednakom svetu. Dakle, težnje za globalnošću, isto kao i težnje za univerzalnošću, neprestano nas podsećaju (ukoliko uopšte želimo da nas podsećaju), na ono što se ne uklapa u njihov stisak, ili, da promenimo metaforu, na ono što je van njihovog rama. Kompleksnost veza i tenzije između lokalnog i globalnog traže kreativne načine mišljenja.

Ben Li, antropolog, piše: Lokalna i međunacionalna pitanja dolaze sve bliže i brže u kontakt... Naša viđenja nas samih i drugih se ubrzano prepliću, i nijedno mesto ne poseduje intelektualne i institucionalne resurse da bi razumelo procese koji se tiču svih nas. Međusobno delovanje između lokalnog, nacionalnog i međunacionalnog stvara svet u kojem bavljenje lokalnim i domaćim pitanjima zahteva njihovo stavljanje u međunacionalne kontekste, dok razumevanje "nadirućeg globalnog reda" zahteva veću kulturnu senzitivnost za takve probleme u drugim sredinama. Iz ovog međusobnog delovanja izvire paradoks: ne može se razumeti globalno ukoliko se ono ne razume kao način na koji su različita "lokalna" mesta koordinirana; a s druge strane, ne može se razumeti "lokalno" ukoliko se ne razume globalno, čije je ono sastavni deo. Izazov koji stoji pred nama je – kreiramo li forme razumevanja koje se mogu uhvatiti u koštac s rasporedom lokalnog znanja i njegovim višeglobalnim implikacijama?

Generalno gledano, proces globalizacije je postao važna tema za umetnike. Oba scenarija, s kojima su autori započeli ovaj tekst, mogu biti počeci priče ili filma. Ne samo da su globalne korporacije postale mecene umetnosti; neke – kao što su lanci hotela ili restorana – nalaze se u zgradama koje izgledaju isto gde god se nalazile. Mekdonaldsov luk je trijumfalni dokaz postojanja globalnog arhitektonskog stila. Ne samo da globalnim informacionim sistemima kruže informacije o umetnosti, već su tehnologije i za njih postale instrumenti za stvaranje umetnosti. Umetnost stvorena uz pomoć kompjutera nezamisliva je bez kompjutera, video-art je nezamisliv bez videa. Ne samo da globalni sistemi zabave stvaraju umetnost kao, na primer – kompleksne modne fotografije, već popularni mediji stvaraju i sirov materijal koji umetnici, kao američki vizuelni umetnik Cidny Sherman, koriste da bi ga analizirali, izložili ironiji, dekonstruisali i, na kraju, rastavili. Umetnici su postali naši najoštrij komentatori snage, uzbuđenja, medijske mode i bazara.

Zajedno, globalni informacioni sistem i sistem zabave zasipaju ljude vizuelnim predstavama i zvukom radije nego književnošću – slično, kako u pismenim, tako i u delimično pismenim društvima. Heroji akcionih filmova će pre izbacivati metke nego recitovati metrički nejasnu poeziju. Popularnost svetske muzike (World Music), produkcija i reklamiranje etnomuzike od početka osamdesetih godina, još je jedan primer za to da se slika i muzika profitabilnije kreću kroz kulture nego tekst na bengalskom, norveškom ili španskom jeziku.

Ovo se delom događa zbog toga što su vizuelne predstave i muzika u startu otvoreni za različitu publiku, iako ta pojava, naravno, predstavlja iluziju. Vizuelni znaci, jedinice značenja, ne pokreću na istu interpretaciju – na lokalnom, nacionalnom ili globalnom nivou. Kip slobode na Tjenanmenu u Pekingu 1989. imao je jedno značenje za kineske studente koji su ga sagradili, drugo za kineske političke i vojne lidere koji su ih posmatrali kako to rade, a sasvim drugo za Amerikance koji su ga videli na CNN-u interpretirajući to kao trijumf američkih političkih ideja. Za razliku od vizuelne predstave ili muzičkog dela, maternji jezik strpljivo traži prevodioca ukoliko želi da dopre do nekog ko je daleko i za koga je taj jezik stran. Književnost – na maternjem jeziku ili u prevodu, prilično je impotentna, isušena, besciljna i poražena. Osim toga, obe popularne vrste štiva, kao što su fotonovele i najrašireniji religiozni tekstovi, kao što

su Biblija i Kuran pokazuju veliku moć u svojim oblastima. Bez obzira na to, savremeni globalni sistem redukovao je ulogu pisca kao kreatora kulture.

Nepromišljeno je pričati o globalnom uniformnom umetničkom senzibilitetu ili praksi iz mnogo razloga – zbog bogatstva i dubine međusobnog delovanja između globalnog, nacionalnog, regionalnog i lokalnih kultura; velikih i često bolnih razlika u političkim i materijalnim stanjima u kojima se nalaze umetnici; vitalne nepredvidljivosti i individualnosti estetskih izbora koje umetnici prave u procesu stvaranja; i zbog različitih mišljenja o tome šta je svrha umetnosti. Da li umetnost služi da otkriva i rasvetljava univerzalne istine i lepote? Ili nam služi da nam ponudi informativni mimetički odraz stvarnosti? Ili služi kao provodnik mašte? Ili možda umetnost treba da služi Bogu? Ili politici? Ili bi trebalo da služi pojedina društva ovaploćujući njihovu prirodu i aspiracije? Ili, baš suprotno, treba li umetnost da pokaže poroke, gluposti i korupciju društva? Ili bi umetnost trebalo da izrazi individualnu subjektivnost, percepcije, osećanja? Ili umetnost treba da ima tarapeutsko dejstvo? Ili bi trebalo da nas zabavi i skrene nam pažnju? Ili bi trebalo da istražuje samu sebe? Ili da pravi novac? Da bude posao ili alatka ekonomskog razvoja? Baš svako od ovih mišljenja, koja su se razvila tokom istorije, danas ima svoje uporište.

Opet, dok umetnici participiraju u globalnosti, iako je to skeptično, kreativni paterni su različiti. Prvi se tiče elementarnog pitanja ko može biti umetnik. Jedan od velikih pokreta bila je nepopustljivost prethodno učutkivanih, marginalizovanih i manjinskih grupa u tome da i oni, takođe, žele da budu umetnici, da komuniciraju s javnom sferom. Takve grupe definišu sebe na različite načine, načine sa najkraćim odstojanjem: kao žene, kao rasne ili etničke manjine, kao postkolonijalne ljude, ili jednostavno kao umetnike, pisce, performere. Neke istupe u javnoj umetničkoj sferi izrazili su umetnici koji sebe doživljavaju kao individualce, ili umetnici koji sebe identifikuju sa članovima kreativne sredine koja sebe vidi kao neku vrstu iskrivljene slike "nacionalnog" društva. Ova minorizacija ne predstavlja samo "zloupotrebu" publike, već više način percipiranja i restrukturisanja osećaja publike, odgovornosti i reprezentovanja na bazi *habitusa* i *mitosa* koji se ne drži sveopšte saglasnosti ili kontraktualizma (ili prihvatanja postojećih dogmi) kao principa komunikacije.

Bilo da su takvi umetnici delovali samosvesno kao individualci ili članovi kreativne sredine, efekti njihovih postupaka bili su važni za kulturu: pritisak na edukatore i čuvare kulturnih trezora da budu mnogo otvoreniji; uspon velikih umetničkih talenata kao što su, na primer, afričke ili indijske spisateljice; i disperzija bilo koje vrste centralizovane kulturne uprave. Ironično, ova decentralizacija se nastavlja bez obzira na to što neke države nastavljaju da se ponašaju kao cenzori i dok se vlasništvo korporacija nad tehnologijama i medijima centralizuje.

Višestruki iskazi

Povećanje neverovatnih iskaza obodrilu je interesovanje za naraciju i pričanje priča u mnogim medijima. Neke priče su lične, i pripadaju žanru autobiografije. Neke su kolektivne i teže epskom žanru, koji kreativne zajednice mogu da produkuju. Ove ljudske priče vezuju grupu artikulišući identitet, istoriju, budućnost i nameru koju grupa ponosno može da zastupa. Čineći to, naracija zadovoljava žudnju za srcem i domom.

Značajno je da se na engleskom, vebisajtovi koji predstavljaju sajber-identitet nazivaju "home pages" (domaće strane, kućne strane). Žalosno je da priče koje kreiraju identitet ljudi često kreiraju i identitet neljudi, neprijatelja, varvara, nevernika, različitih i često manjinskih "Onih Drugih". Kada se ovo dogodi, ljudske priče će pravdati nasilje i prezir za neljude.

Teorijski, ljudske ili kolektivne priče su "realne" i govore o istinitim stvarima. U praksi, narativni žanr ili pričanje priča nosi u sebi seme uništenja sopstvene istinitosti, priznao to pripovedač ili ne. Kada je pripovest u pitanju, priča je, ipak samo to – pripovest, odnosno priča. Budući da joj nedostaje oštra verodostojnost svojstvena nauci, ona nastoji da uveri publiku da veruje na osnovu retoričke ubedljivosti i / ili na osnovu želje same publike da veruje.

Nestabilnost naracije kao stava prema identitetu i realnosti postala je globalna umetnička tema. Kao dodatak, globalni informacioni sistem omogućava umetnicima pristup višestrukim i često kontradiktornim izvorima informacija o ljudima, mestima i stvarima. Setite se samo koliko postoji naracija vezanih za knjigu Salmana Ruždija "Satanski stihovi" (1988). Postoji naracija u samoj knjizi; naracija pisca o njoj; naracija islamskih religioznih autoriteta koji su je proglasili blasfemičnom, zabranili je, i proglasili fatvu protiv pisca; naracija onih koji podržavaju ove religiozne autoritete koji su spaljivali knjigu; i naracija piščevih pristalica koji su branili njegovu intelektualnu i umetničku slobodu.

Ova dva kulturna prikaza – nestabilnost narativnog, bez obzira na to koliko je on iskreno izrečen; pluralizam narativnog, izrečen iz nebrojeno perspektiva – pomogli su stimulaciju globalnog umetničkog stanja znanog kao "postmodernizam". Postmodernizam karakteriše nekoliko osobina i one ne moraju istovremeno da se jave u istom delu ili na istom mestu. Tematski, umetnici su zainteresovani za moć, relacije između dominacije i zavisnosti i bežanja od njih. Druga značajna tema jeste performativnost, teorija po kojoj se naši životi ne izražavaju primordijalno, prirodnim darom, već mi konstruišemo svoje živote konstruisanjem kolektivne naracije – prikazujući ih, glumeći uloge i gestove stalno iznova. Ovo izaziva svakoga ko uzaludno traži čist, nepromenljiv, autentičan, esencijalan identitet – bio on zasnovan na parčetu zemlje, etničkoj pripadnosti ili nacionalnosti.

Dramaturški, umetnici mogu koristiti svoja sopstvena tela kao lokalno mesto performansa. Često prkosni u pogledu dekora, nude svoje sopstveno telo kao pozornicu na kojoj će glumiti i sa koje će glumiti. Bilo da se umetnici igraju sa body artom ili ne, njihov stil je često fragmentaran i razvija delove slika, zvukova, objekata i pripovesti. Ovakva vrsta fragmentacije može dovesti do hibridnosti, mešanja žanrova, medija i elemenata iz različitih perioda, društava i kultura. Tradicionalne distinkcije, kao na primer one između umetnosti i zanata, blede. Hibridni rad umetnosti je paralelan hibridnom socijalnom i psihološkom identitetu koji meša identitete iz različitih društava, kultura i porodica.

Performativnost, fragmentacija i hibridnost vode ka večno nestalnoj umetnosti, značenjima o kojima se stalno mora pregovarati između umetnika i publike. Od ovih elemenata, hibridnost je verovatno najkompleksnija. S istorijske tačke gledišta, to nije roman. Na primer, engleski jezik sadrži u sebi keltske, anglosaksonske, latinske, francuske, arapske, sanskriptske i druge elemente. Potpuno broj globalnih izvora za hibridnu umetnost, sposobnost da im se brzo pristupi, i intenzitet želje da se radi sa njima – svi oni izgledaju novo.

Lenja hibridnost ima svojih opasnosti. Može kanibalizovati oblike i ideje mnoštva kultura bez razumevanja. Ovo, dodato na korišćenje fragmenata, može stvoriti površinsku umetnost ali ne i dubinsku; umetnost koja jedva dodiruje temu i daje primere ali ne istražuje; umetnost koja sintetizuje ali ne pronalazi. Ma kako, vitalna hibridnost revalorizuje kulturne norme. Na primer, ples koji proizlazi iz gesture govora indijske klasične kathak tradicije prebačen u modernu avangardnu koreografiju zahteva da se ocenjuje uspešno ili beznačajno jer predstavlja transpoziciju ili transformaciju koja ozbiljno deformiše obe određene tradicije. Ne postoji savršena "norma" moguće transpozicije zato što ovakva hibridna dela osporavaju "značenje" kulture otelotvoreno u idealizovanim vidovima "predstavljanja" ili sudova/ocena ili ponašanja. One takođe preispituju stav da je kritičizam jedino moguć na bazi idealne estetske udaljenosti između kritike i objekta ili cilja kulture.

Istražujući nove prostore

Neka nam priča o dve slike pojasni ovu temu. Prva, slika Pitera Blejka (Peter Blake) *Sastanak ili lepo provedite dan gospodine Hokni* (*The Meeting or Have a Nice Day, Mr Hockney*), ikona engleske umetnosti i umetnika, nalazi se u Tejt galeriji (Tate Gallery) u Londonu. Dva krupna gospodina pozdravljaju jedan drugog, jedan, odmarajući se na kanti od farbe, a drugi – oslanjajući se na četkicu prevelikih proporcija. Treći stoji sa strane, pognute glave. Ako se slika pažljivije osmotri, otkriva se trik u tableau vivant: prikazani sastanak umetnika Pitera Blejka, Dejvida Hoknija (David Hockney) i Hauarda Hodžkina (Howard Hodgkin) u Venis biču (Venice Beach), Kalifornija, je prevod/transpozicija Kurbeove (Courbet) slike iz 1854.godine *Sastanak ili dobar dan gospodine Kurbe* (*The Meeting or bonjour monsieur Courbet*). Na potezu od provincijalnih pejzaža Santa Monike (Santa Monica), od realizma do neke vrste post-pop/postmodernizma, dolazi do preinačenja likova britanskih umetnika u međunarodnom okviru. Njihove proučene poze, koje "obnavljaju" Kurbeovu sliku, podsećaju na evropsku slikarsku prošlost koja se iznenadno "ponovo postavlja na scenu" nasred južnokaliifornijskog pejzaža mladosti, požude i dokolice koje Dejvid Hokni, u velikoj meri, istražuje u svojim slikama. Ovaj palimpsest Kurbea/Blejka/Hoknija – ovi povezani pejzaži – ustanovljavaju "tradiciju" zapadnog slikarstva, dok ambijent Zapadne obale, beskrajno azurni i ljubičast horizont koji gleda na okean i ima označenu svetlost "paciifičkog obruča" oko sebe – označava mesto gde se nalaze Azija i Australija. Gledajući iz perspektive kraja devedesetih godina dvadesetog veka, takva vrsta svetlosti, takav pejzaž, gotovo da izgledaju kao da su slike bile preteče tehničkog i kompjuterizovanog transfera oblika.

Druga slika je slika indijskog umetnika Vivana Sandarama (Vivan Sundaram), koji živi u Delhiju (Delhi) ali izlaze i radi na međunarodnom nivou. *Ljudi dolaze i odlaze* (*People Come and Go*) predstavlja rad – prekretnicu: nespojivo ispreplitanе slikovite ravni, oivičene površine, prošarano poentilističko svetlo koje ispunjava jedan ugao, dok se na drugom nalazi monotona svetlost koja se preliva u maniru Hauarda Hodžkina prikazujući jarku svetlost indijskog sunca. Mizanscen je nepogrešivo "indijski": gospodin na podu odeven u dhoti-kurta (nacionalna odeća), iza koga se, okupan svetlošću, vidi čovek lakonski odeven u plavoljubičasto odelo – izgleda kao kod svoje kuće, a

istovremeno i potpuno izmešteno. Uistinu je to sâm Hauard Hodžkin, platno nalik na Hodžkinovo pored njega, sedeći u Barodi (zapadna Indija) u studiju njegovog prijatelja, primitivnog slikara Bupena Kakara (Bhupen Khakar). Njihovi povezani pogledi usmereni su ka platnu koje je okrenuto od nas. O čemu razmišljaju? Gde se te dve veoma različite vizure susreću – i obavezno razilaze?

Ovo nije obična proslava pada kulturnih granica i prepreka pred transcendentnom umetničkom vizijom – međunarodni klub zainteresovanih. Naziv slike *Ljudi dolaze i odlaze*, posebno kada ga izgovori postkolonijalni umetnik iz "trećeg sveta", previše je ironičan i obrazovan da bude ili svečan ili nostalgičan. Hibridna priroda rada – sa svim njegovim citatima, imitacijama i posebno njegovim enigmatskim, nečitljivim platnom koje pogađa oko pod peripetalnim uglom – pokreće pitanje identiteta i "autentičnosti" kulture. Ono što obe slike demonstriraju jeste moć kreativnosti koja se pojavljuje kada se na kulturu ne gleda kao na "konzervatora" identiteta, već kao na raskršće za artikulisanje različitih pejzaža, istorija, žanrova, stilova, percepcije i performansa.

Takav rad izaziva sekularne sudije, na primer muzeje i univerzitete. Projektujući viziju muzeja koji odgovara pluralizmu i globalizmu, Džon G. Hanhart (John G. Hanhardt) piše:

Muzej mora da redefiniše pojam umetnosti kao vlasništva i njegove vrednosti na centralizovanom tržištu dobara i ideja. Muzej mora biti otvorena knjiga za razne mogućnosti, mora postati hibridni prostor i kultura povezana sa komunikacijama i tehnologijama, kroz projekte koji konstantno dovode u pitanje svoj kraj. Na ovaj način, muzej može redefinisati sebe za sledeći milenijum i doprineti ponovnom osmišljavanju umetnosti i kulture.

Možda čak i mnogo snažnije, takvi radovi suprotstavljaju se religijskim sudijama koji sebe doživljavaju kao konačne sudije istine i morala. Ironično, poređenje sa religioznim fundamentalizmom – hrišćanskim, islamskim – jeste način odbijanja promena jer su ovi fundamentalizmi veliki globalni kulturni fenomen. Globalni sekularizam koji fundamentalizmi smatraju nedostojnim tek treba da razmotri njihovu veličinu (opseg). Dublje pitanje je imamo li mi dovoljnu količinu jakog globalnog javnog prostora u kojem možemo rešavati nesporazume bez primene nasilja ili prihvatanja tiranije.

I, na kraju, autori ovaj polemički tekst o globalnoj kreativnosti završavaju upućivanjem na umetnost koja se dovodi u pitanje. U eseju koji se bavi afričkom umetnošću, Salah M. Hassan analizira asimilaciju zapadnih formi, ideja i materijala. Među umetnicima koje predstavlja nalazi se i Houria Niati, Alžirka koja je provela deo svog detinjstva u Alžiru za vreme francuske okupacije i rata za nezavisnost a kasnije se preselila na Zapad kako bi studirala umetnost. Od 1979. živela je u Londonu. U Hasanovom opisu, ona je ozbiljan, vredan primer umetničke kreativnosti u globalnoj kulturi. Imala je dvostruku konfrontaciju sa Zapadom kao kolonijalnom silom i kao nabavljačem orijentalnih oblika "njene zemlje i ljudi kao fikcijskih, egzotičnih". Iz ovih susreta i njene lične "kompletne pozadine kao žene, Alžirke arabo-berberskog porekla, i islamskih uticaja", ona stvara hibridnu, ali celovitu viziju. Hassan piše:

Houria Niati uzima žanrove instalacije i konceptualne umetnosti, redefiniše ih u svoj sopstveni oblik, i ponovo ih stvara u sasvim novom i totalno neprepoznatljivom stilu za one koji tvrde da su ih izumeli. U svojim

živim performansima, koji često prate njene instalacije, Niati spaja vizuelne i verbalne ekspresivne elemente svoje kulture i pravi ih relevantnim savremenim temama i problemima. Houria peva tradicionalne alžirske pesme isto kao i andaluzijski sha'bi i ponekad čita engleske prevode svoje poezije. Houria takođe koristi sintisajzere, zvučne zapise, i specijalne svetlosne efekte kako bi stvorila atmosferu nalik pozorišnoj i vibrirajuću magičnu oblast zvuka, pokrete tela i boje... Njena instalacija *Nema ničeg romantičnog u donošenju vode sa fontane (There Is Nothing Romantic About Bringing Water From The Fountain)* sadrži zvučni zapis ženskih glasova i vode (koji idu zajedno sa), nekoliko velikih ofarbanih tegli. Takođe, Niati instalira gipsane delove zemlje na svoja stopala u krugu koji se nalazi na sredini galerijskog poda... Na zidovima visi serija starih fotografija u tradiciji francuskih kolonijalnih razglednica iz Alžira... Niatina instalacija primorava posmatrača da vidi istinu o zapadnim pojmovima o Alžirkama kao lične fantazije njihovih stvaralaca i konzumenata. Konfrontirajući nasilju prema ženama, Huria ne staje na prošlosti niti limitira sebe na svoje društvo, već proširuje svoje brige i dopire do žene na globalnom nivou.

Scenariji koji se bave globalnom kulturom s kojima je ovaj esej počeo, jesu benigni – dobro situiran čovek koji putuje avionom i pretpostavlja da će sleteti sigurno, mlada žena koja putuje na probu plesa i koja sanja o gracioznim pokretima, kao da još nije ni rođena. U najboljem slučaju, zabavni deo ovih scenarija prikazuje iskustva samo malog dela stanovnika globalnog društva. Esej je vrlo lako mogao početi sa mnogo gorim scenariom: scenariom u kojem je savremena tehnologija, ukoliko je dostupna, instrument nasilja i prismotre; ili onaj u kojem je informacija, ukoliko kruži, o krvi, strahu i nesigurnosti/neizvesnosti opstanka; ili onaj u kojem globalni sistem zabave, ukoliko postoji prijem, odbija treperenje i lepotu različitih kultura zbog holivudizovanih, senzacionalističkih blokastera; ili onaj u kojem su pregovori, ukoliko dođe do njih, ispred cevi pištolja. Umetnost izvire iz i istovremeno je svedok kapaciteta čovečanstva koji se deli na kapacitet uživanja i kapacitet straha, sklad i haos. Pitanje koji kapaciteti će se pokazati najizdržljiviji na ovoj kibernetskoj, staroj planeti, prevazilazi mogućnosti umetnosti – koja može uraditi mnogo – seže do proročanstva.

Ivana Kaljević

Gradovi, kultura, globalizacija

*(Cities, culture and globalization, World culture report
culture, Creativity and markets, UNESCO, 1998, chapter 7¹)*

Početak 20. veka, 150 miliona ljudi živelo je u urbanim zajednicama, odnosno deset odsto svetske populacije. Kako se približavao kraj veka, svetska urbana populacija povećala se 20 puta na gotovo 300 miliona – što čini oko polovinu svetskog stanovništva. Od toga, Azija pokriva lavlji deo svetske populacije u milionskim gradovima (47,5%), i ima 143 takva grada. Od 20 svetskih 'megagradova' Azija ima trinaest, od bar osam miliona ljudi, navodi Fu-Chen Lo, zamenik direktora Instituta za napredne studije Univerziteta Ujedinjenih nacija u Tokiju, u tekstu 'Urbanizacija i globalizacija'.

Tri glavna urbana trenda primećena su na kraju 20. veka. Prvi, u kontrastu s mnogim predviđanjima, ukazuje da je stopa rasta stanovništva u mnogim gradovima zemalja u razvoju u konstantnom padu. Najveći gradovi u ovim zemljama rasli su mnogo sporije u 80-im nego u prethodne dve dekade.

Drugi, svet mnogo manje dominira nad velikim gradovima nego što je bilo predviđeno. Manje od pet odsto svetske populacije živelo je u megagradovima tokom 90-ih godina. Predviđanja – da će gradovi kao Kalkuta i Meksiko porasti do 30 ili 40 miliona stanovnika – nisu se obistinila.

Treći, veze između urbanih promena i ekonomskih, socijalnih, političkih i kulturnih promena nisu sasvim jasne. Neki veliki i brzo rastući gradovi dobro su održavani, dok neke od najgorih uslova viđamo u manjim gradovima.

Primećene su i tendencije u uokvirivanju urbane budućnosti u trećem milenijumu. Prvo, progresivna urbanizacija Zemlje je definitivna. Predviđa se da će u prvoj dekadi 21.veka više od polovine svetske populacije živeti u urbanim naseljima. Drugo, povezanost između urbanizacije i globalizacije biće u porastu. Globalizacija je višeslojni proces zbližavanja zemalja, gradova i ljudi kroz veći promet robe, usluga, kapitala, tehnologije i ideja. Gradovi sveta postali su važni jer izvršavaju specijalnu funkciju u novoj globalnoj ekonomiji. Treća karakteristika urbane budućnosti jeste trend ka konstantnoj devoluciji moći i obaveza lokalnih vlasti i civilnog društva. Ovaj proces je počeo 90-ih, kada su tradicionalni maniri urbanih vlasti postali neadekvatni da se nose s novim i starim urbanim problemima.

¹Sedmo poglavlje izveštaja "World culture report" koji je 1998. sačinio UNESCO donosi tekst Fu-Chen Lo i Yue-Man Yeung "Urbanization and globalization" i studiju slučaja Elizabet Jelin "A case of local democracy: the participatory budget of Porto Alegre"

U svetu koji se globalizuje, zemlje i gradovi su sve više povezani zavisnim i zatvorenim vezama. Gradovi su svetu važni sami po sebi. U svetu, gde nacionalne granice ne zaustavljaju protok robe, kapitala, ljudi, napravljeni su podregionalni ekonomski entiteti. Nazvani 'trouglovi rasta', susedne teritorije nekih zemalja krenule su ka kreativnom ekonomskom i kooperativnom razvoju. Primeri uspešnih 'trouglova' u Aziji su južna Kina s učešćem Hong Konga, Guadonga, Fudzijana, Tajvana i SIJORI-ja, uključujući Singapur, Maleziju i Indoneziju. Ova dva trougla koncentrisana su oko Hong Konga i Singapura. Varijaciju ove teme podregionalnog razvoja neki naučnici zovu 'regionalne države'.

Globalizacija nije bila dobra za sve gradove. Dok je nekima donela nove mogućnosti i bogatstva, druge je marginalizovala. Marginalizovani grad se može naći svuda u svetu, posebno u Africi. On je izvan cyber-puteva, nema informacionu infrastrukturu i generalno, ne može da se uključi u globalnu ekonomiju.

Gradove u svim delovima sveta karakterišu četiri zajedničke crte:

- Urbana nezaposlenost ostaje visoka. Ovo objašnjava fenomen nazvan 'area boys': nezaposleni, zdravi muškarci, ponekad zavisni od droge, u Lagosu i 'parking boys' u Najrobiju.
- Urbana infrastruktura je često nedovoljno održavana čak i u razvijenim zemljama. Voda i kanalizacija u Vašingtonu i Čikagu i struja na Istočnoj obali. U zemljama u razvoju problemi su obično mnogo veći. Slaba infrastruktura dovela je do problema s vodom, urbanizacijom i prevozom. Urbani siromasi najviše su pogođeni.
- Ekološki problemi, posebno vazduh, voda i zvučna zagađenost povećani su u zemljama u razvoju.
- Socijalni problemi – skitnice, kriminal, prisutni su u gradovima. Oni su u neku ruku produkt velike borbe za radna mesta i posledica slobodnijeg kretanja ljudi.

U 21.veku, relevantna jedinica ekonomske produkcije, socijalne organizacije i akumulacija znanja biće u gradovima. Gradovi sveta će biti posebno uticajni u stvaranju globalne ekonomije. Tehnološki napredak i lak pristup informacijama će omogućiti gradovima da imaju efikasniju produkciju, iskorišćavajući jeftine materijale.

U eri informacija koja je upravo počela, gradovi služe kao generatori, procesori i banke znanja. Znanje je sakupljeno iz istraživanja, pronalazaka i inovacija. Zato što je znanje veoma važan resurs, gradovi će se takmičiti između sebe u akumuliranju znanja. Takozvane industrije znanja biće napravljene u gradovima.

Gradovi budućnosti će imati više slobode. Veća sloboda će biti privilegija individua i institucija jer će biti elektronski povezani, što će zameniti lični kontakt. To će uticati na urbani život jer će ljudi moći da rade kod kuće, kupuju preko kompjutera i putuju preko kreditnih kartica. Kapital će biti podeljen između nevladinih organizacija okrenutih zajednicama. Gradovi budućnosti će moći sami sebe da reorganizuju socijalno i institucionalno. Sa znanjem koje je čovečanstvo nasledilo od svojih predaka, i s novom tehnologijom, nema razloga da ne verujemo da smo pripremljeni za našu urbanu budućnost koja je i test i velika mogućnost.

Aksum (u severnoj Etiopiji) je napravljen u prvom veku pre nove ere i bio je povezan s rimskom trgovinom i lukom u Crvenom moru (Adulis). Prihvatanje hrišćanstva u 4. veku donelo je njihovim kraljevima, gradu i njegovim kulturnim elitama – Evropu.

Španija je zamišljala svoje kolonijalno carstvo kao mrežu gradova... Od početka, grad je imao svoju specifičnu ulogu. Pravljenje grada, više nego sama fizička gradnja, značilo je pravljenje društva. Ta kompaktna, homogena i militantna društva trebalo je da naprave svoju realnost u skladu sa svim okružujućim elementima. Mreža gradova trebalo je da napravi špansku, evropsku i katoličku Ameriku, ali iznad svega da napravi kolonijalno carstvo u najužem smislu te reči, zavisno društvo koje bi bilo samo periferija metropolitiskog sveta koji je trebalo da predstavlja.

Iz istorijske perspektive, internacionalizacija i globalizacija nisu nove pojave. Niti je veza između gradova i urbanih naselja. Gradovi su bili stvoreni kao raskrsnice za razmenu, specijalno ako su robe prešle veliku razdaljinu – pustinju, more, itd. Uzimali su svoju moć i zalihe iz kontrole ove trgovine i njenih procesa. Dolazak evropskih trgovaca u druge delove sveta doveo je do razvitka luka i dozvoljavao obalskim državama da kontrolišu produkciju za razmenu. Kontrola i putevi robe i kolonijalna vlast bili su urbano opredeljeni, postavljajući seme za nove urbane sisteme, povezane s internacionalnim fenomenom.

Prvo, urbani život je nastao s trgovinom i razmenom, od lokalnih pijaca, povezujući gradove s njihovom daljom okolinom i svetom. Drugo, gradovi su uvek bili sedišta moći i uticaja. Imperijalni gradovi istoka i zapada, s njihovim palatama, zdanjima i sponzorstvom umetničkih pokreta, mogli su samo da opstanu na leđima birokratskih struktura koje su sakupljale poreze da bi održale gradski život i imperijalne grandioznosti. Treće, gradovi su bili središte slobode gde su ljudi mogli da pobegnu od ličnih problema, feudalnih problema i u nekim slučajevima ropstva. Gradovi su, ipak, kolevka građanstva, problema i u nekim slučajevima ropstva. Gradovi su, ipak, kolevka građanstva, autonomnih ljudi koji imaju svoja prava, dužnosti jednih prema drugima i njihovim legitimnim vlastima. Vojske i osvajanja su uvek bili deo te priče: zaštićene citadele da odbrane okolinu od mogućih osvajača, vojske koje prate poreznike kroz potčinjene gradove. Često su zahtevi religioznog previranja bili povezani s vojskom.

Ekonomija, politika, kultura (uključujući i religiju) i moć, bili su delovi od kojih je sačinjen početak transformacije gradova i sistema gradova, i neki obrasci su izašli na videlo.

Između rapidnih ekonomskih, društvenih, političkih i demografskih promena, postoje neki elementi kontinuiteta u naseobinama. Prosečna veličina najvećih svetskih gradova možda se veoma promenila, ali njihova lokacija nije toliko. Na primer, postoji neverovatan kontinuitet na listi najvećih gradova i metropolitiskih regija; godine 1990. više od dve trećine milionskih gradova bili su značajni već 200 godina pre, a jedna četvrtina i do 500 godina pre.

Od sredine 19. veka i početka Drugog svetskog rata, oko 60 miliona ljudi se iselilo iz Evrope – 40 miliona samo u Ameriku. Do 1914. vlade nisu gotovo nikako kontrolisale emigraciju. Između 1914. i 1945. godine, migracija je zaustavljena, najviše iz bezbednosnih razloga. Posle rata, emigracija je opet porasla zbog manjka radne snage u Evropi. Ali recesija 70-ih je opet povećala restrikcije. Emigracija je znatno opala 90-ih.

Ipak, internacionalni emigranti čine veliki deo populacije u mnogim zemljama. U Australiji, na primer, to je 23 odsto, u Kanadi 15 odsto. U drugim industrijskim zemljama je manji procenat: šest odsto u Nemačkoj i Britaniji. U Americi, oko osam odsto.

Znatan broj zemalja u razvoju postale su dom velikom broju emigranata, specijalno u arapskim zemljama zbog nedostatka radne snage. U Kuvajtu, internacionalni emigranti čine skoro tri četvrtine ukupne populacije, u Jordanu i Saudijskoj Arabiji oko 26 odsto. Postoji, takođe, veliki broj emigranata u zemljama Afrike. U Obali Slonovače 26 odsto i Malavi 12 odsto.

Mnogi od emigranata idu iz ekonomskih razloga. Pad cene putovanja olakšava njihove migracije. Emigracija bi trebalo da se posmatra kao pozitivan čin, ne samo zbog ekonomskih razloga već i kao baza za kulturne interakcije i razmene. Ipak, realnost je da lokalna populacija odbacuje emigrante; navodno, jer im oduzimaju poslove, i zbog diskriminacije.

Efekti ekonomskih, političkih, i demografskih snaga uvek su bili zavisni od razvoja komunikacija i transporta. Koju god stranu neko uzme u procesu globalizacije, da li je sada jedinstveno vreme ili se već ovo dešavalo, nema sumnje da tehnološka revolucija u komunikacijama u transportu menja prirodu ovog fenomena. U stvari, kako je rasla stopa ove revolucije, prostor i daljina su postali manje bitni, i gradovi su mogli da se razviju. Sad, kad se komunikacija licem-u-lice može zameniti elektronikom, da li će lokacija izgubiti svo svoje značenje?

Ljudi i tokovi: emigracija, nacionalnost, identitet

Dolazak ljudi u gradove, iz iste ili drugih zemalja, konstantan je u urbanoj istoriji.

Ljudi se sele radi boljih poslova, boljih usluga, faktora koji pogoršavaju život u ruralnim sredinama. Istraživanja su pokazala da postoji porast migracije žena iz sela u gradove, specijalno mladih žena koje emigriraju da bi postale sluškinje (Južna Amerika, Afrika, Azija). U predelima gde je islam dominantna religija, žene obično emigriraju samo s muževima. Generalno, odluka da se emigrira, kod žena je rezultat većeg broja faktora nego kod muškaraca (uključujući ekonomske razloge, porodične obaveze, pa čak i obrazovanje).

Internationalna emigracija takođe utiče na proces urbanizacije i rasta gradova. Faktorima interne emigracije treba dodati emigraciju iz političkih razloga, i teškoće emigracije iz ili u neke zemlje. Veoma je jasno da je internacionalna emigracija deo procesa globalizacije radne snage. Takođe je jasno da je kretanje mnogo lakše za robe i kapital nego za radnu snagu, gde su pravila protekcije široka, a zabrane emigracije sve veće.

Emigracioni procesi bili su veoma važni u istoriji. Razmena robova, evropski doseljenici u Americi, indijski i kineski trgovci i emigracioni procesi svih vrsta napravili su slojevitú emigraciju sa svojim obeležjima u gradovima, i različitim stepenima asimilacije u novim društvima. Postoji velika razlika u sastavu emigrantskih zajednica i njihovim vezama s novim društvom. Sve one se menjaju sa značenjem koje emigrantske grupe imaju prema razlogu emigracije. U stvari, internacionalna emigracija nikada nije bila sinonim za slogu. Postoje istorije asimilacije u teoriji i praksi, i istorije odvajanja, diskriminacije i genocida.

Gledajući s dna, tj. iz perspektive emigranata, mreže u kojima su emigranti i izbeglice upletene u društvo jesu globalizovani prostori. U ovim prostorima, tradicionalne forme političke organizacije i prakse

u stvari deluju. To je forma 'transnacionalne domaće politike', kontra od 'globalne-biznis klase', koja prelazi urbani deo analize.

Ova vrsta politike ima jake istorijske i tradicionalne korene. Internacionalne ideologije – socijalizam, komunizam, internacionalna radnička udruženja i verske organizacije putovale su preko kontinenta i prelazile nacionalne granice oduvek. Borci za slobodu u kolonijalnim vremenima i politički azil kroz istoriju često su bili 'trenirani' u progresivnim elitama u centru, da bi se vratili u svoje zemlje sa novim porukama i novim političkim strategijama. Kako su kretanje i komunikacije sve lakše, veze između emigranata u novim domovima i preko granica napravile su nove političke i kulturne šablone u kojima je promenjena i akcija. Ove zajednice su u konstantnom procesu menjanja identiteta i značenja. S novim načinima komunikacije, filmom, televizijom i videom, donose nove slike budućnosti u sela, pored tradicionalnih priča povratnika iz inostranstva. Taj mogući i zamišljeni svet dovodi do nove emigracije. Da li će te želje biti uslišene, otvoreno je pitanje. Ljudska mobilnost daje mogućnost da se te fantazije ostvare mirno, kao pozitivna strana čovečanstva.

Procesi održavanja i reorganizovanja kulturnih i nacionalnih identiteta uvek su otvoreni. Različitost je pravilo. Postoje slučajevi gde 'tamo' (mesto odakle neko dolazi) postoji kao mesto gde se može vratiti, ili pak posećivati, a postoje slučajevi gde to nije moguće. Ponekad se emigranti rašire u gradovima u kojima žive, u drugima se proces teritorijalizacije dešava u formi etničkih ulica i krajeva. Postoje varnice koje se javljaju, nekada nasilne, da se sačuvaju teritorije i identiteti. Emigranti koji se često sele (npr. između Amerike i Meksika) prave nove društvene prostore za nove identitete. Postoje, takođe, kretanja koja koriste globalne resurse za lokalnu politiku, uključujući internacionalne mreže.

Stepen mešanja kultura u gradovima je različit, u zavisnosti od istorijskih procesa kulturnih asimilacija. Demografski, u velikom broju gradova postoji brojno veća populacija domaćina, koja je ponekad sastavljena od više kultura, i od populacije koja je poreklom ili rođena u inostranstvu. Da bi razumeli nivo varijacije među gradovima, moramo gledati i političko-ekonomske faktore u svetskim sistemima, i kulturne faktore u sistemu globalizacije. Duži istorijski procesi i politički sistemi postimperijalizma takođe su važni da bi se razumeli društveni i kulturni fenomeni u gradovima. Politička dinamika i promene u radnoj snazi mogu intenzivirati kulturne pritiske da održe i opet proizvedu nacionalizam. Na primer, u Pakistanu, gde provincijalni nacionalizmi daju lokalnoj populaciji veliki broj institucija, jedna brojno mala, ali ekonomski i politički uticajna grupa ljudi koja je emigrirala u Sind provinciju posle podele, počela je da pravi novu verziju nacionalnosti samo na pretpostavci da su njihovi preci bili emigranti. Oni su poznati kao modzahiri (emigranti). Politička partija koja zastupa njihove interese u stvari popunjava rasep između njih i njihove domovine s kojom nemaju ništa zajedničko. U Meksiku, nova kulturna zajednica takođe uključuje i koncerose – grupe urbanih mladih ljudi koji se posvećuju prekolumbijskim igrama i muzici.

Nacionalnost i različitost ostavljaju svoj trag na urbanom prostoru. Ipak, javna pokazivanja kulturnih identiteta kroz specifične forme, metode, boje, itd., daju gradovima različitost. Gde postoji dominantna kultura, kao na primer u delovima Njujorka, uticaj kulturne razlike je veći nego na primer u Bombaju, koji ima veći broj istorijski različitih građevina.

Novi naleti emigranata u velike gradove donekle menjaju radnička naselja u koja dolaze, dodajući im svoj lični estetski ukus. Tako ističu svoju nacionalnu pripadnost. Na primer, kao Portugalci u Torontu, Portorikanci u Njujorku, itd. U ovom kontekstu, politika identiteta daje značenja kulturnim razlikama koje postaju neka vrsta monete za razmenu. Tada se dešava reteritorijalizacija etničkih susedstava s njihovom specifičnom kulturom, mestima i institucijama. 'Ovde' i 'tamo' postaju značajni pojmovi u smislu da označavaju grad, njegove teritorije, mesto gde žele da budu.

Učesnički budžet

Porto Alegre je veliki grad u južnom Brazilu (3,5 miliona stanovnika sredinom 90-ih). Kao u mnogim urbanim regijama u Brazilu, tokom poslednjih decenija populacija je rasla i promenila ekonomsku i društvenu organizaciju. Od 1989, gradska vlada je napravila veoma zanimljivu instituciju 'orcamento participativo' (učesnički budžet), po kome veći deo gradskog budžeta svake godine određuju grupe koje raspravljaju o najvažnijim temama u gradu: urbanom razvoju, gradskim planovima, ekonomiji i porezima, kulturi, zdravstvu i transportu, piše Elizabet Jelin, sociolog i istraživač Fakulteta društvenih nauka na Univerzitetu u Buenos Ajresu.

Ovaj proces je počeo 1989. godine kada je novoizabrana gradska vlada s gradskim organizacijama sprovela istraživanja urbanih potražnji. U prvim istraživanjima saznali su da je asimilacija društvenih potražnji bila mnogo veća nego administrativni kapaciteti vlasti. Grad je onda napravio sistem po kojem će se praviti prioriteti za gradski budžet. Ova struktura podrazumeva i 'Savet budžeta' sastavljen od delegata iz svake od 16 oblasti grada, specijalista iz gorenavedenih oblasti, i delegata iz nekih stručnih oblasti. Savet pravi i menja kriterijume po kojima predlozi dobijaju sredstva. Posle nekoliko godina, ovaj sistem je proglašen kao uspešan i odlučeno je da bude upotrebljen i u drugim gradovima.

Aktivna participacija građana poboljšava i rad gradskih vlasti i njihovo donošenje odluka. Ipak, nijedna gradska vlada nije mogla sama da postigne to što je postigao Porto Alegre bez društvenih faktora, u ovom slučaju već postojećih organizacija susedstava. U ovom slučaju desilo se da su granice regija grada bile pomerene. Posledica ovoga je da su se tradicionalna društva ovih regija promenila, što je bio važan faktor u procesu demokratizacije. Organizacije regija su dobile svoj kredibilitet i tako bile u stanju da motivišu i pokrenu svoju populaciju. U novim institucijalnim prostorima za razgovor i kooperaciju, jedan vođa mora da bude sposoban da razgovara o svojim predlozima, a ne kao prethodne birokrate samo da ih krije.

Šta ovo može da znači ostatku sveta? Prvo, postoje već napravljene organizacije građana koje su tražile ispunjenje svojih zahteva. Drugo, kredibilitet vlasti je napravljen kroz vidljivu i aktivnu participaciju, a ne tajnim glasanjima. Strategija je da se pokaže i podeli sistem vlasti i obaveza. Treće, ovo je ipak nov način vlasti.

Nevena Vučković

Muzička industrija

David Throsby, *The role of music in international trade and economic development, World culture report – culture, creativity and markets*, UNESCO, 1998, chapter 12

Muzika pripada najosnovnijim oblicima ljudskog izražavanja i kao takva je osnovni element lokalne, regionalne, nacionalne i internacionalne kulture. U isto vreme muzika je važna roba u ekonomskom smislu: predstavlja značajnu stavku troškova potrošača u slobodno vreme, obezbeđuje sredstva za život velikom broju radnika koji su uključeni u njenu proizvodnju i distribuciju, i ključna je komponenta globalizovanih medijskih i informacionih industrija.

Zbog toga je neophodno razumeti ekonomsku strukturu muzičke industrije u nacionalnom i internacionalnom smislu, da bi bilo moguće analizirati međunarodna kretanja u muzici.

Za razliku od većine robe koja se lako definiše u smislu pojedinačne fizičke robe ili specifične usluge, muzička proizvodnja i trgovina imaju mnoge oblike. Muzika može biti kupljena i prodana kao fizički proizvod, na primer kao snimak u raznovrsnim formatima, ili kao izdato štampano delo kao što je muzička partitura. Može imati oblik usluge kao što je ona koju pružaju muzičari kada sviraju uživo pred publikom. Ali muzikom može da se trguje kao s pravima, pošto je ona oblik intelektualne svojine, i stoga je njeno korišćenje kontrolisano pravima da se umnožava i rastura na raznovrsne načine kao što su snimanje, izvođenje uživo, emitovanje, iznajmljivanje, kablovski ili satelitski prenos, itd. Osim ovoga, trgovina u vezi s muzikom javlja se kod robe koja je povezana s muzikom, uključujući muzičke instrumente, proizvode u uskoj vezi s poznatim grupama i robe za reprodukovanje muzike kao što su audio i hi-fi oprema.

Očigledno je da će definicija muzičke industrije, kao osnove uz pomoć koje možemo da posmatramo obim i prirodu trgovinskih tokova, biti problematična. Nijedna standardna industrijska klasifikacija ne obuhvata svu raznovrsnost muzičke aktivnosti i trgovine. Moguće je identifikovati samo primarne učesnike: kreativne učesnike kao što su kompozitori, tekstopisci i muzički izvođači; agente, menadžere, promotere, itd., koji rade za umetnike; muzičke izdavače koji izdaju originalna dela u raznim oblicima; muzičke kompanije koje prave i prodaju muzičke zapise (kasete, kompakt-diskove, muzičke spotove); društva za autorska prava koja zastupaju prava umetnika, izdavača i muzičkih kompanija; razne druge pružaoce usluga uključujući vlasnike studija, proizvođače, distributere, prodavce na malo, one koji muziku emituju na radiju ili TV, agente za prodaju karata itd; korisnike muzike kao što su filmski stvaraoci, multimedijalni producenti, stvaraoci reklama, itd; i pojedinačne potrošače koji kupuju muzičku robu ili uslugu (kupovina snimka, prisustvovanje izvođenju uživo) ili je troše besplatno (slušanje

emisija, muzike u pozadini, itd.). U okviru same muzike, prilično je teško kategorisati različite tržišne segmente koji odgovaraju različitim muzičkim žanrovima, pošto su granice čak i između najvećih muzičkih pravaca kao što su džez, folk, kantri itd. zamagljene. Međutim, postoji prilično jasna granica između klasične muzike (koja zauzima oko 7 odsto svetskog muzičkog tržišta) i ostale muzike koja uključuje savremenu ili popularnu muziku, ali što se tiče muzike koja se danas piše, razgraničavanje je postalo veoma teško.

Važno je shvatiti centralnu ulogu autorskog prava na muzičkom tržištu i u međunarodnim muzičkim tokovima, koje proizlazi iz činjenice da kreativna proizvodnja muzike postoji u neopipljivom obliku, tj. kao intelektualna svojina. Dok ova proizvodnja može biti fizički otelotvorena u opipljivom proizvodu kao što su note ili audio snimak, suštinska vrednost proizvoda leži u samom osnovnom radu, u uloženom kreativnom radu izvođača dok interpretira delo. Pravo eksploatacije kreativnog rada pisca i/ili izvođača nalazi se u središtu ekonomskih i pravnih procesa vezanih za muzičku industriju iako je osnovna svrha autorskih prava u svim zemljama, prvo, da obezbedi načine za stvaranje kako da kontrolišu plodove svog rada i imaju koristi od njih i drugo, da dozvole normalan pristup javnosti ovim delima. Zakoni o autorskim pravima koji su na snazi u različitim zemljama značajno se razlikuju. Neke zemlje imaju precizno definisana prava koja pokrivaju mnoge vrste korišćenja, na ovaj način smanjujući potrebu za dopunama zakona u cilju prilagođavanja promenama okolnosti kao što je dolazak novih tehnologija. Druge zemlje su ova prava usko definisale, tako da promene okolnosti moraju da se ogledaju u promenama zakona.

Poslednjih nekoliko godina svedoci smo veoma brze promene načina na koji muzički i drugi kulturni proizvodi mogu biti reprodukovani i plasirani. Ovaj razvoj je veoma otežao efikasnost nacionalnih zakona o autorskim pravima u zaštiti prava stvaralaca, a brzina promene zakonskih propisa svuda poprilično zaostaje za onim što se zahteva. Kao rezultat, zemlje koje najviše izvoze intelektualnu svojinu (prvenstveno SAD) preduzele su da sebi obezbede bolju zaštitu autorskih prava direktno u okviru trgovinskih foruma i trgovinskih pregovora, kao npr. kroz TRIPS (*The Trade Related Intellectual Property Rights* protokol). Nema sumnje da će rastuća strateška vrednost autorskih prava u međunarodnoj areni, nastavak brzih tehnoloških promena i širenje potražnje potrošača za proizvodima kulture, značiti da će dodati i upravljanje autorskim pravima nastaviti da dominira svetskom muzičkom industrijom u godinama koje dolaze. Fenomen konvergencije, gde se tehnologije koje pružaju potrošačima elektronske usluge u medijima, zabavi, komunikacijama i komercijalnoj aktivnosti neizbežno sjedinjuju, imaće ogroman uticaj na ekonomsko, društveno, političko i kulturno ponašanje u 21. veku. U ovakvom okruženju vlasnici prava nad intelektualnom svojinom imaće potencijalno dominantan položaj.

Od pojave LP ploča tokom 50-ih godina, muzička industrija je postala globalni fenomen. U poslednjih 30 do 40 godina, dalji tehnološki razvoj – muzičke kasete, FM radio, kompakt-disk, digitalne audio trake i sada prenos preko Interneta – nastavili su da olakšavaju da se muzika stvorena na jednom kraju sveta čuje na drugom. U isto vreme, povećana koncentracija sredstava proizvodnje i distribucije muzike prouzrokovala je da je svetskom industrijom počeo da dominira relativno mali broj veoma velikih transnacionalnih konglomerata.

Komponente svetske muzičke industrije

Najvažnije komponente muzičke industrije posmatrane u globalnim uslovima jesu sektori izdavaštva i snimanja i odgovarajuća društva za otkup autorskih prava.

Industrija muzičkog izdavaštva stvara dohodak u vidu isplata za autorska prava kreativnim stvaraocima (kompozitorima i tekstopiscima) i njihovim izdavačima. Istraživanje koje je sproveo Udruženje nacionalnih muzičkih izdavača (The National Music Publishers Association - NMPA) Sjedinjenih Država, otkriva da je ukupan prijavljeni prihod muzičkog izdavaštva na 58 najvažnijih svetskih tržišta bio 5,8 milijardi dolara u 1994, uključujući najvažnije komponente: prihod od javnih izvođenja (uglavnom dobijen od emitovanja): 44 odsto od ukupnog; mehaničke honorare (procenti od prodaje snimaka): 31 odsto; sinhronizacione honorare (honorari od korišćenja muzike na filmu i videu) i druge prihode od reprodukcije (honorari od pozadinske muzike, itd.): 11 odsto; i prihode od štampanja (note i drugi štampani materijal): 9 odsto. Muzička izdavačka industrija je podeljena između Evrope, Japana i Sjedinjenih Država. Najveće su Sjedinjene Države (21 odsto ukupnih svetskih prihoda u 1994), zatim slede Japan (16 odsto), Nemačka (15 odsto), Francuska (11 odsto) i Velika Britanija (9 odsto).

U globalnom smislu, muzička izdavačka industrija je prilično koncentrisana u pet glavnih međunarodnih izdavačkih kuća koje dominiraju tržištem, a dve od njih (Warner-Chappell Music/EMI Music Publishing) imaju po 20 odsto udela na svetskom tržištu. Osim toga, postoji više od 20 značajnih međunarodnih muzičkih izdavačkih kuća, od kojih su neke udružene s muzičkim kompanijama. Kako važnost prihoda od autorskih prava na muzičkom tržištu raste, tako se poslednjih godina muzičke kompanije sve više uključuju u muzičko izdavaštvo. Veličina industrije za snimanje meri se veličinom i vrednošću prodaje na malo snimaka potrošačima. Podaci Međunarodne federacije fonografske industrije (The International Federation of the Phonographic Industry - IFPI) pokazuju da je globalna vrednost prijavljenih prodaja na malo 1996. bila gotovo 40 milijardi dolara. Više od 80 odsto svetskog tržišta kontroliše takozvana Velika šestorka među transnacionalnim korporacijama: Sony (Japan), Polygram (Holandija), Warner (SAD), BMG (Nemačka), Thorn-EMI (Velika Britanija) i MCA (Japan). Osim toga, postoji izvestan broj nezavisnih producenata snimaka, uglavnom nacionalno baziranih i relativno malih, koji se često bave određenim vrstama ili stilovima muzike, nasuprot masovnoj tržišnoj orijentaciji najvećih korporacija. Društva za otkup prava bave se sakupljanjem prihoda autorskih prava od korisnika muzike i raspodelom odgovarajućim nosiocima prava. Kompozitori i izvođači mogu da zadrže autorska prava za svoja dela ili mogu da ih prepisu izavaču ili direktno društvu za otkup autorskih prava. Muzičke kompanije obično imaju autorska prava za muzičke snimke koje proizvode. Kada se delo izvodi, snima, emituje, ili koristi na bilo koji način, određeno društvo za otkup autorskih prava traži nadoknadu u ime umetnika, izdavača i/ili muzičke kompanije, i deli prihod nosiocima prava pošto oduzme administrativne troškove.

Prodaja nosača zvuka brzo je rasla u proteklih deset godina. Uprkos izvesnom usporavanju svetskog tržišta tokom 90-ih, prognoze za ovu industriju su neprekidan rast u novom milenijumu. Svetski izveštaj Muzičkog međunarodnog poslovanja (Music Business International's

World Report) za 1997. procenjuje da će kombinovana godišnja stopa rasta biti oko 10 odsto, sa svetskom prodajom u 2001. više od 60 milijardi dolara.

U isto vreme, bilo je nekih promena u geografskom uzorku potražnje tokom poslednjih godina, sa relativno sporijim rastom na tradicionalnim tržištima SAD i Zapadne Evrope i bržom stopom rasta u Istočnoj Evropi, Latinskoj Americi, Aziji i Africi/Srednjem istoku. Pod ovim okolnostima izražene su neke sumnje u to da li će anglo-američka dominacija svetskim muzičkim tržištem biti zadržana i u godinama koje dolaze.

Muzička industrija se uvećava u celom svetu. Dominantna je u nekoliko industrijskih zemalja i koncentrisana u malom broju kompanija. Kako to utiče na narodnu muziku uopšte? Takva muzika nastavlja da dominira na tržištu mnogih zemalja u razvoju. Međunarodna zabavna muzika zahvata samo jedan manji deo. U Indoneziji narodna muzika obuhvata 81 odsto, u Turskoj 78 odsto, a u Brazilu i Nigeriji više od 60 odsto muzičke industrije. Na suprotnoj strani imamo industrijske zemlje, na primer Švajcarsku, gde narodna muzika obuhvata samo 7 odsto, Kanadu i Novi Zeland u kojima je zastupljena sa 11 odsto.

Piraterija i trgovina

Kada su zakoni o autorskim pravima labavi ili ne postoje, piratske kopije muzičkih snimaka relativno lako nađu tržište. Čak i u zemlji kao što su Sjedinjene Države, gde su autorska prava strogo zakonski regulisana, nelegalna prodaja u 1995. iznosila je oko 27 miliona komada, čija je vrednost 280 miliona dolara. Piratska prodaja u svetu iznosi preko 2,1 milijarde dolara, a glavne problematične oblasti su Istočna Evropa, Bliski istok, Afrika i Latinska Amerika. U nekim zemljama kao što su Republika Koreja ili Tajland, nedavno su uvedeni novi zakoni o autorskim pravima, dramatično smanjujući nivo piraterije; međutim, u drugim zemljama neadekvatnost ili nepostojanje nacionalnog zakona protiv piraterije znači da zakonske mere ne mogu biti preduzete protiv nelegalnih kopija i muzički stvaraoci, izdavači i muzičke kompanije lišeni su odgovarajuće zarade. Ipak, treba znati da se u čitavom svetu od količine prodaje muzičkih snimaka, manje od pet odsto prometa ostvari na piratskom tržištu, dok više od 95 odsto ide u legalnu prodaju.

Podaci muzičke industrije pokazuju još jedan zanimljiv trend – na najmanjem i najnerazvijenijem delu spektra, jedan broj zemalja u razvoju (uključujući mnoge u Africi), ima suviše malo muzičko tržište i previsok nivo piratstva da bi mogle da ponude odgovarajuću zaradu međunarodnim korporacijama. Osim toga, lokalna muzička scena u tim zemljama često je zasnovana na drugim oblicima proizvodnje i distribucije, kao što je izvođenje uživo, i tako manje zanimljiva muzičkim kompanijama. Muzička industrija većih zemalja u razvoju, čiji je prihod po stanovniku u porastu, postepeno se integriše u međunarodnu muzičku industriju. Tako proizlazi da udeo domaće muzike u ukupnoj prodaji nosača zvuka (i nivou piratstva) teži opadanju kada se dostigne viša faza ekonomskog razvitka. Podaci publikacije *Music Business International* (1996) pokazuju da od 70 zemalja koje su učestvovala na međunarodnom muzičkom tržištu 1994, 15 od 20 zemalja sa najvećim udelom domaće muzike u prodaji muzičkih snimaka mogu biti klasifikovane kao zemlje u razvoju, sa prosečnim nivoom piraterije od oko 25 odsto. Nasuprot tome, bukvalno svih 20 najvećih međunarodnih tržišta bile su razvijene zemlje sa nivoom piraterije manjim od 5 odsto.

Tako je širenje muzičkog tržišta u zemljama u razvoju prvenstveno proizašlo iz rastuće potrošnje evropske i američke muzike u tim zemljama; odnosno, glavni protok u međunarodnoj trgovini muzikom kretao se iz pravca razvijenih zemalja u pravcu zemalja u razvoju, a ne u suprotnom. Kako Negus (1992) primećuje: *Dominacija svetskim tržištem od strane anglo-američke muzike i umetnika pojačana je načinom na koji američki i britanski grafikoni prodaje presudno utiču na lokalnu politiku muzičkih kompanija i odluke stvaraoca radio- programa po celom svetu... Svetsko tržište popularne muzike smišljeno je tako da pruža niz mogućnosti britanskim i američkim umetnicima po celom svetu.*

Koje su onda mogućnosti da umetnici i muzički stilovi iz zemalja u razvoju prođu na svetsko tržište i tako kroz stvaranje prihoda od izvoza doprinesu lokalnoj ekonomiji?

Neki lokalni muzički žanrovi vremenom su počeli da dominiraju međunarodnom scenom, počevši od džez preko rokenrola, repa, hiphopa, regea i drugih muzičkih pravaca. Ipak, uprkos očigledno brzom prihvatanju muzičkog stila i mode od strane međunarodne muzičke industrije, umetnici s juga su iskusili da je veoma teško napraviti snimak i dobiti publicitet na međunarodnom tržištu. U većini slučajeva, muzika iz "trećeg sveta" privlači veću pažnju kroz aktivnosti nezavisnih muzičkih producenata, odvojeno od najznačajnijih transnacionalnih kompanija. Tokom vremena, međutim, najveće kompanije privukle su jedan broj uspešnih nezavisnih producenata. Iako ove firme mogu da nastave da proizvode neku specifičnu muziku u okviru većeg konglomerata, prostor za zaista nezavisan razvoj, marketing i promociju nove muzike i novih muzičara van matičnog toka, veoma je ograničen. Ipak, tokom poslednje decenije kategorija poznata kao »svetska muzika« pojavila se na Zapadu, predstavljajući spektar specifičnih muzičkih žanrova ili stilova koji potiču iz različitih delova sveta, uključujući muziku kao što je ona sa Kube i iz Portorika, *zvuk* iz francuskih Antila, *rembetika* iz Grčke, *rai* iz Alžira, *qawwali* iz Pakistana i Indije, itd. Svetska muzika obuhvata dosta popularne i narodne muzike "trećeg sveta", istočne, centralne Evrope i muziku doseljenika, manjina i urođenika. Iako se granice ponekad gube kada neki zapadnjački umetnici uključe elemente "svetske muzike" u svoja izvođenja, može biti napravljena prilično jasna podela između "svetske muzike" i masovne zapadnjačke popularne muzike proizvedene za masovnu globalnu potrošnju.

Uprkos svom brzom razvoju, "svetska muzika" ostaje relativno mali element u ukupnoj slici međunarodne muzike. Kako *Mitchell* (1996) primećuje: *U kontekstu globalne ekonomije industrije popularne muzike, kategorija Svetske muzike predstavlja veoma malu potkulturu, uglavnom stvaranu, reklamiranu i konzumiranu u Evropi i Sjedinjenim Državama, iako često uzrokuje veliki talas slušanosti u zemljama odakle muzika potiče, najčešće kroz lokalnu mrežu prodaje kasete.*

Pojavljivanje "svetske muzike" podstaknuto je ulogom muzike u nekim delovima sveta kao ključnog elementa političkog neslaganja. U Bugarskoj 80-ih, na primer, vlast je preduzela mere da zabrani svadbenu muziku zato što je shvatala takvu muziku kao obik antidržavnog političkog izražavanja. U Australiji, muzika domorodaca je prerasla iz svojih tradicionalnih korena, iz bogate kulture Aboridžina, u važan način kulturnog izraza u savremenoj borbi za prava na zemlju i politički uticaj. Pod ovakvim okolnostima, muzika je postala važan način političkog i time ekonomskog jačanja i može privući široko međunarodno interesovanje za svoj politički kao i muzički sadržaj.

Za mnoge muzičare u zemljama u razvoju, mogućnost probijanja na međunarodno tržište, bez obzira koliko bila daleka ta mogućnost, primamljiva je jer nudi brzo bogaćenje. Ogromne zarade zvezda iz svetskog muzičkog kruga dobro su poznate. Ipak, veoma malo umetnika može da dostigne taj status kada dolazi izvan glavnih muzičkih tokova. Čak i oni iz "trećeg sveta" koji postanu poznati izvan svojih zemalja ne moraju obavezno da požanju velike nagrade. Na primer, muzika iz *Cape Verde* (Zelenortska ostrva?) poznata je u mnogim delovima sveta kroz rad *Cesarie Evore*, sjajne pevačice *morna* pesama, tradicionalnog načina muzičkog izraza na tim ostrvima. Iako je ona najpoznatiji umetnik sa Zelenortskih ostrva u Evropi, malo je verovatno da njena zarada može da se meri sa zaradama popularnih megazvezda na međunarodnoj sceni. Kada muzički stilovi iz zemalja u razvoju postanu prihvaćeni na svetskom muzičkom tržištu, oni podležu dubokom uticaju kombinacije kulturnih i ekonomskih sila koje ih neizbežno menjaju. Uzmimo kao primer razvoj salse. Ovo je muzički žanr koji je proizašao iz kubanske i portorikanske muzike tokom 70-ih i uskoro se proširio po Latinskoj Americi i Karibima. U početku svirana u Njujorku, salsa je postala jedan od najpopularnijih oblika "svetske muzike". Ona nosi snažne kulturne poruke koje se tiču nacionalnog identiteta Kube, Kolumbije, Portorika, Venecuele i drugih zemalja regiona. Ona obuhvata elemente koji proizlaze iz afro-katoličke religije i privlači brojnu publiku u Sjedinjenim Državama, Evropi kao i u zemljama odakle potiče. Ovu muziku uglavnom snimaju i izdaju manji nezavisni producenti pre nego velike kompanije. Ali njeno prihvatanje od međunarodne publike pomerilo je teme pesama od opisa teškog života i latino solidarnosti do blagog i sentimentalnog stila. Po nekim posmatračima, oštrica političke kritike otupela je kao rezultat ekonomskog i kulturnog pritiska da udovolje masovnom tržištu. Slično tome, širenje alžirske *rai* muzike na Zapadu odvojilo ju je od njenih korena u kabareima Orana (drugog po veličini grada u Alžiru) i preradilo je u značajni deo svetske muzike. Sada se *rai* muzika nalazi na prekretnici:

Ono što je trenutno najupadljivije je sve veći raskorak između načina na koji se rai producira na multinacionalnom nivou i kako se producira lokalno u Alžiru, što pokazuje nepropustljivost alžirskog muzičkog tržišta za strane interese, zapadnjačkom modernom CD i studijskom tehnologijom i političkom prisvajanju rai umetnika na Zapadu (Schade-Poulsen, 1997).

Tako, dok je *rai* muzika transformisana u međunarodni kontekst, njena sposobnost da se ponaša kao sredstvo izražavanja briga ljudi koji ne pripadaju establišmentu u Alžiru (mladih, radničke klase, nezaposlenih, nepismenih, osiromašenih, nezadovoljnih), ugrožena je. Očigledno je da, dok muzika može značajno doprineti boljem životu u zemljama u razvoju kao važna industrija u domaćoj ekonomiji, njena uloga ne može biti procenjena bez osvrtnja na uticaj koji na nju ima globalna muzička industrija, koja neizbežno postaje sve značajnija sila kako razvoj napreduje.

Muzika ima ekonomsku vrednost koja je odvojena, iako ne nezavisna, od njene kulturne vrednosti. Stvaranje i korišćenje muzike tako obezbeđuje osnovu za definisanje muzičke industrije u nacionalnim pojmovima, kao glavni sastavni deo kulturnog sektora u datoj zemlji i u međunarodnim pojmovima kao važan element globalne ekonomije. U procesu kulturnog razvoja, muzika igra važnu ulogu kao jezik komunika-

cije, kao način čuvanja i prenošenja kulturne vrednosti, kao sredstvo političkog i društvenog komentara i neslaganja, i kao sredstvo ekonomskog osnaživanja. Raspravljali smo o ekonomskim mogućnostima koje muzika može da otvori za pojedince i zajednice u zemljama u razvoju. Ali moramo imati na umu da je često teško odvojiti ekonomsko od političkog, društvene i kulturne aspekte u analiziranju procesa razvoja. Svaka rasprava o nacionalnim muzičkim industrijama mora uzeti u obzir veliki uticaj koji svetsko muzičko tržište ima na proizvodnju, distribuciju i korišćenje muzike u svakoj zemlji sveta.

Globalizacija muzike podrazumeva dominantnu ulogu izdavačkih i muzičkih industrija iz Sjedinjenih Država, Evrope i Japana sa šaćicom transnacionalnih korporacija koje imaju sve veću kontrolu nad tržištem. Pod takvim okolnostima, sloboda za nezavisne muzičare i producente, posebno iz zemalja u razvoju, u osvajanju svetskog tržišta ozbiljno je ograničena. Ipak su neki lokalni muzički žanrovi i stilovi prihvaćeni u međunarodni tok, uspostavljajući način za kulturnu razmenu i širenje. Često je isticano da međunarodna muzička industrija može da se pohvali bogatijim multikulturalnim, multirasnim i multinacionalnim skupom zvezda nego filmska industrija. Dok je ovo dovelo do značajnih ekonomskih dobitaka nekim osobama i nekim zemljama u razvoju, širenje lokalne muzike u svetskim razmerama se često dešavalo bez bilo kakvog novčanog priliva stvaraocima muzike; na primer *Harry Belafonte* je zaradio milione dolara od pesama čiji kompozitori – tradicionalni jamajkanski, trinidadski i barbadoski umetnici – nisu zaradili ništa. Očigledno je da će stroži režim autorskih prava biti važan u rešavanju problema piraterije i obezbeđivanju odgovarajuće zarade stvaraocima muzike, ne samo u zemljama u razvoju već u celom svetu. Kao što smo pomenuli, razvoj efikasnijih mehanizama u budućnosti biće posebno važan u vremenu digitalne obrade i *on-line* prenosa.

Podaci o vrednosti prodaje muzičkih snimaka po stanovniku 1994. u raznim zemljama mogu biti korišćeni da bi se izračunala prosečna potražnja muzike, s promenljivim veličinama cene i dohotka, merene za svaki posebno po prosečnim maloprodajnim cenama CD albuma (u dolarima po komadu) i bruto domaćeg proizvoda (takođe u dolarima). Efekat nivoa piraterije po stanovništvu zakonitih prodaja, takođe može biti procenjen tako što se piraterija meri kao procenat piratskih prodaja u odnosu na ukupnu prodaju nosača zvuka u jednoj zemlji.

Prikazi



Vanja Šibalić

Smrtonosni sjaj

Ivana Kronja, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Tehnokratia/Intervision 2001.

Predmet analize i kritike studije *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka* Ivane Kronje je kulturni i medijski fenomen turbo-folka. Ovaj poseban oblik razornog kič proizvoda svoje korene nalazi u novokomponovanoj potkulturi koja je u našoj sredini već više decenija prisutna kao paralelni kulturni tok. Da bi preciznije definisala turbo-folk kao zaseban muzički pravac, potkulturni stil, a šire shvaćeno i pogled na svet, autorka ovaj žanr posmatra kao najvažniji deo muzičkog korpusa tzv. *nove srpske muzike* koju još čine novokomponovana narodna muzika i dens. U posebnom poglavlju, Ivana Kronja se bavi vrednostima i osobinama nove narodne muzike i novokomponovanim kulturnim modelom kao izvorištima turbo-folk fenomena pozivajući se na, za ovu oblast ključne studije *Divlja književnost* antropologa Ivana Čolovića i *Neofolk kultura – publika i njene zvezde* dr Milene Dragičević-Šešić. Sistem vrednosti svojstven novokomponovanoj kulturi istovremeno je idealizovao seoski način života i tradicionalne vrednosti, ali i približavanje svojih poklonika – pripadnika radničkog stila života, niže srednje klase i dela seoske populacije, gradskom životu. Kronja primećuje da tokom devedesetih godina u uslovima društvene krize i ratnog okruženja dolazi do značajnog mutiranja novokomponovanog kulturnog modela.

Kao osnovne društvene preuslove za nastanak i održanje turbo-folka, Ivana Kronja navodi urbanizaciju sela i ruralizaciju grada koje se manifestuju kroz velike migracije stanovništva iz sela u gradove. Direktna posledica ovih migracija jeste stvaranje posebne sociološke kategorije takozvanih *polutana*. Iz ovog dela populacije koji formalno pripada gradskom stanovništvu, ali mu je životna baza još uvek seoska sredina, regrutuje se tvrdo jezgro turbo-folk potrošača. Specifična promena društvenih uslova početkom devedesetih godina prouzrokovana dugotrajnom ekonomskom krizom, građanskim ratom, velikim brojem žrtava i izbeglica, izolacijom zemlje uvođenjem sankcija i NATO bombardovanjem, predstavlja veoma pogodnu podlogu za nastajanje modernije i agresivnije varijante novokomponovane muzike – turbo-folka. Psihička destabilizacija stanovništva, depresija i beznađe, dovode do drastičnog opadanja kritičnosti i osećanja za realnost, što je masovnu publiku učinilo prijemčivijom za uljuljkujuće sadržaje od latinoameričkih sapunica, preko vidovnjačkih proročanstava do turbo-folka. Kao najvažniji faktor pojave i suverene vladavine turbo-folk scene, autorka navodi političke razloge zbog kojih je vladajuća politička elita u potpunosti podržala ovaj fenomen kada ga je prepoznala kao veoma ubojito pomoćno sredstvo vladanja. Na ovaj način turbo-folk veoma brzo dobija status *državne umetnosti*. U osnovi pučka zabava, turbo-folk postaje ideološki proizvod par excellence.

Značajan deo ove studije posvećen je i analizi sistematskog medijskog proboja turbo-folka putem specijalizovanih TV emisija emitovanih u udarnim terminima najveće gledanosti, video-spotova i žute štampe. Medijska ekspanzija turbo-folka vremenski se poklopila s naglim povećanjem broja mas-medija u Srbiji. Osvajanje medijske scene turbo-folk je započeo početkom devedesetih na TV Palma čiji je komercijalni program bio sastavljen od beskrajnog niza amaterski snimljenih spotova, da bi se sredinom decenije čudotvorno preobratio u glavnog nosioca urbanog duha, savremenog dizajna i iskrčavog glamura zahvaljujući visokobudžetnim spotovima koje su potpisivali filmski i televizijski profesionalci. Učvršćivanjem TV Pink na tron komercijalnog televizijskog sektora turbo-folk biva krunisan kao *ružičasta kultura glavnog toka* koja nameće poželjne kodekse ponašanja, odevanja, osećajnosti i životnih stavova usmeravajući svoju publiku ka potrošačkom mentalitetu.

Kronja primećuje da turbo-folk dobija svojstvo značajnog kulturnog i društvenog fenomena onog trenutka kada se pored najširih slojeva nižeobrazovanog stanovništva za ovaj muzički pravac i potkulturni stil zainteresovala i srednje i višeobrazovana gradska publika. Turbo-folk koristi mnoge elemente stila urbanih potkultura (rok, pank, pop, šminka, reyv) u pokušaju da se predstavi kao savremeni i ultramoderni muzički pravac, a istovremeno ne prihvata vrednosti koje su svojstvene angažovanim urbanim potkulturama. U datom kontekstu autorka zaključuje da u slučaju turbo-folka možemo govoriti o krizi potkulture. Razmatrajući turbo-folk i dens kao dominantne potkulture devedesetih godina, Kronja detaljno opisuje i tumači stil ratničkog šika pozivajući se na radove dr Ratke Marić u kojima je definisan ovaj agresivan novi stil. Pored dominantnog prisustva stila ratničkog šika, Kronja ističe i uticaj novokomponovanog stila kao i elemenata stila domaćih i zapadnih urbanih potkultura osamdesetih i devedesetih godina na formiranje ukupnog stila turbo-folk fenomena. Autorka naglašava hibridnost turbo-folk stila kao najatraktivniji i najoriginalniji proizvod koji se vezuje za fenomen turbo-folka.

U poglavlju *Kako je turbo-folk postao gradski fazon* objašnjen je proces preobražaja turbo-folka od lokalnog novokomponovanog kič stila ka urbano dizajniranom medijskom proizvodu. Kao presudan faktor ove transformacije Kronja navodi svest vladajuće strukture o ekonomskim i manipulativnim potencijalima turbo-folka, koji na ovaj način dobija veliku finansijsku i medijsku podršku. Angažovanjem medijskih profesionalaca dolazi do značajne kvalitativne promene u prezentaciji turbo-folka.

Polazeći od pretpostavke da je muzički promotivni video-spot paradigmatičan za brojne pojave savremene kulture i da ga odlikuju određene vrednosti i uverenja, autorka ističe da je video-spot stekao status autentične televizijske forme koja kao svojevrsna primenjena umetnost koristi elemente filmskog jezika razvijajući sopstvenu estetiku. Novokomponovana narodna, turbo-folk i dens muzika, kao svoj osnovni kanal komunikacije koriste video-spot koji čini značajan deo programa TV stanica u Srbiji i na taj način učvršćuje vrednosti neofolk kulture. Muzički video-spot veoma dobro sintetiše i vizuelni iskaz date potkulture. Ivana Kronja proučava načine na koji su film i filmski jezik prisutni u video-spotovima turbo-folka i densa i obrnuto, načine na koji se ideje ovih potkultura izražavaju putem specifičnog jezika video-spota. Naglašavajući vezu filmskog jezika i jezika spota, autorka analizira

upotrebu filmskog jezika i dramaturgije fokusirajući se na socijalni okvir u kome se dešava radnja spota kao osnovni vizuelni identifikator vrednosti, uverenja, ambicija i želja slušalaca narodne muzike. Gradski karakter spotova folk muzike nedvosmisleno povezuje folk muziku s gradom i urbanom kulturom. Autorka zaključuje da spotovi turbo-folka i densa daju legitimnu potvrdu Nove srpske muzike kao urbanog fenomena.

Objašnjavajući kretanja na domaćoj muzičkoj sceni u protekloj deceniji, Ivana Kronja ispituje karakteristike žanrova koji su uticali na stvaranje turbo-folka i densa. Prevlad folk muzike autorka vidi i u njenoj velikoj mogućnosti prilagođavanja postojećim žanrovima, kao i u uključivanju tih žanrova u dominantni folk obrazac. Dens, kao muzički žanr i pomodna kultura devedesetih, nastaje kao derivat turbo-folka s kojim deli identičan stil i sistem vrednosti. Oba pravca karakterišu komercijalna orijentacija, politička podobnost, odsustvo umetničkih kvaliteta, pomodnost i sklonost "lakim" sadržajima, kopiranju i kiču.

Sistem vrednosti turbo-folk potkulture preobražava novokomponovani kulturni model u korist novonastalih vrednosti društva u krizi i ratnom okruženju. Kronja ističe postojanje tačno određene strukture osećajnosti koja se zasniva na vrednostima protagonista potkulturne scene koja se vezuje za turbo-folk: to su vrednosti tolerancije prema kriminalu, ideja da cilj opravdava sredstvo, isticanje statusa pomoću novca, vrednovanje žene kao seksualnog objekta i robe, nekritičko oduševljavanje modnim novitetima kao i samom turbo-folk scenom. Turbo-folk scenu karakteriše i specifično ustrojstvo muško-ženskog odnosa u kome je žena svedena na objekat muške želje ili je pak dominantna žena bez duše koja "troši" muškarce. Kao opšte karakteristike osećajnosti turbo-folk ere, veoma primetne od imidža zvezda do tekstova pesama, Kronja naglašava narcizam, aroganciju, opsednutost fizičkim izgledom, ženski mazohizam i kult nasilja.

Na kraju, Kronja izdvaja dve studije slučaja dva muzička video-spotova koji predstavljaju period vladavine turbo-folka. Ikonološkom analizom stila, tekstova pesama, dramaturgije i režije, Kronja tumači vizuelnu semantiku ovih spotova precizno zapažajući značenja stila i vrednosti turbo-folk ere.

Studija *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo folka* svojim interdisciplinarnim pristupom kulturnom fenomenu turbo-folka uspešno nastavlja neveliki niz studija koje se u našoj sredini bave proučavanjem određenog aspekta masovne kulture. Koristeći različite pristupe pri analizi, Kronja postiže raznovrsnost u interpretaciji sociološki veoma značajnog kulturnog fenomena.

Gordana Bekčić

Lažne slike

Zorica Jevremović, *Raspad sistema*, Aurora, Beograd 2000.

Knjiga *Raspad sistema* predstavlja zbirku novinskih tekstova Zorice Jevremović u kojima je ona, pred kraj osamdesetih, pisala jednu od retkih televizijskih kritika na tadašnjem jugoslovenskom prostoru. Tekstovi, sakupljeni u knjizi, pokrivaju period od pet godina, vreme od 1986. do 1991. Prva tri teksta objavljena su u "Književnoj reči" (1986) u rubrici Moj kvart, a poslednja tri u dnevnom listu "Politika" (1991) u rubrici Kulturni život. Najveći deo zbirke čine tekstovi objavljeni u "TV Novostima" (1987-1990) u rubrici Na javnom kanalu, i upravo oni pokrivaju žanrovsko pozicioniranje čitave knjige. Istovremeno sa retkošću ovog novinarskog žanra kod nas, treba uzeti u obzir i specifičnost vremena u kojem su tekstovi nastali.

Poslednjih pet godina postojanja SFRJ predstavljaju, posebno u medijskom smislu, zahvalno i bogato polje istraživanja uzroka društveno-političke katastrofe. S obzirom na to da se autorka ovde bavila jednim uskim poljem televizijske kritike, jer je rubrika "Na javnom kanalu zamišljena da dovodi u vezu televiziju i društvo, tumači povratnu spregu televizijskog programa i sistema, običajnog prava sredine i života pojedinca",¹ onda je jasno da se u ovim tekstovima mogu lako prepoznati društveno-politički mehanizmi koji su kreirali i postavili medijsko-propagandnu matricu koja je svojim višegodišnjim delovanjem, putem masovnih medija, uticala na raspad države.

U tom smeru se kreće autorkino interesovanje i analitički instrumentarij tekstova uperen je uglavnom na informativne programe bivših jugoslovenskih televizija. U pitanju je lucidna analiza i prepoznavanje političkih nijansi, veoma dobro iščitavanje mnogostrukih značenja medijske slike koja se promišlja, sklonost da se o incidentnim temama jugoslovenskog društva javno i bez zazora govori rečnikom ironije i sarkazma, ne napuštajući poziciju građanskog mišljenja par excellence. U kritikama informativnih programa, Jevremovićeva se dotiče svih bolnih tema jugoslovenske političke stvarnosti.

U ovim tekstovima, napisanim pre petnaest godina, imamo mogućnost da prepoznamo zalaganje za civilno društvo i osvrtanje na probleme marginalizovanih grupa, makar to u našoj stvarnosti bili čitavi narodi i nacionalne manjine. Svaki tekst je društveno angažovan u pravcu onoga što se zove novinarska etika, što kao kodeks i moralni imperativ u jugoslovenskoj televizijskoj realnosti, u tom istorijskom trenutku, postaje sve sumnjivije. Autorka dosledno, u svojim kritičkim stavovima, ostaje autsajder, ne uspevši da se identifikuje sa bilo kojom zvanično ponuđenom varijantom društvenog postojanja. Ona je antiprotivna u situaciji koja je rastočena, disperzovana u apsurdnosti fenomena koji čine jugoslovensku svakodnevicu.

¹Zorica Jevremović: *Raspad sistema*, Aurora, Beograd 2000. str. 54

Realnost, u kojoj jugoslovensko društvo živi krajem osamdesetih, može se okarakterisati kao simulacija stabilnosti zajedničke države koja se, putem televizijske vizuelne intervencije, pretvara u dvostruki egzistencijalni simulakrum. Mnogobrojni elementi društvenog života učestvuju u održavanju iluzije zarad ostvarivanja statusa quo. Informativni programi, u svim aspektima, izlaze iz granica realnog, pružajući konzumentu predstavu nepostojećeg života kojim živi jugoslovensko društvo. Odgovornost novinarskih, posebno informativnih ekipa, urednika i direktora republičkih televizija, glavna je tema autorkinih tekstova.

Kroz brojne primere apsurdnog načina izveštavanja o bitnim i incidentnim pojedinostima društvenog života i političkih akcija, možemo da pratimo mehanizme zloupotrebe masovnih medija u svrhu ostvarivanja političkih ciljeva i održavanja privida stabilnosti sistema. Činjenica koja je uslovlila takvo stanje, jeste odnos zavisnosti televizijskih programa od centara političke moći. Društveni poredak socijalističkog realizma uslovio je društveno vlasništvo nad najvećim delom kapitala u državi, u okviru kojeg je stvarana i jugoslovenska televizijska mreža. Takva situacija za posledicu ima podređenost televizijskih struktura političkim elitama. Tako je i višegodišnja kampanja Radija Studio B da pokrene gradsku, alternativnu televiziju, ostala bez rezultata na terenu "koji je u praksi poznat kao sindrom očuvanja jednopartijnosti informativnog sistema po svaku cenu".² U informativnim programima to ide do krajnjih granica, tako da je uređivačka politika redakcija vesti veoma značajna državna interesna sfera.

Informativni program s kraja osamdesetih, međutim, ide do potpunog iskoraka iz okvira realnih parametara. On je stvaran i plasiran u cilju što boljeg neinformisanja građana o brojnim neurotičnim tačkama unutrašnje političke situacije. Mehanizmi simulacije stvarnosti, koje koriste centri političke moći, raznoliki su i mogu se podeliti na dve grupe. Prva su mehanizmi simulacije zajedničkog medijskog prostora koji svoj identitet, na planu postojanja jugoslovenskog gledališta, zadobija postojanjem JRT. Analizom programa pomenute "konfederalne" uređivačke politike JRT-a, autorka dolazi do zaključka da se "sasvim prosleđeno, centrifugalno, jednokanalno, jugoslovenska televizijska mreža iskorišćava kao jedinstveno tržište informacija – kada je to državi potrebno".³

Zajednički televizijski prostor se ispostavlja kao medijski simulakrum koji imitira društvenu realnost koja, takođe, u takvom obliku više ne postoji. Druga vrsta generatora koja pokreće simulaciju stabilnosti i uređenosti društvenog sistema jesu načini "pakovanja" informativno i politički relevantnih činjenica. To se postiže ili neizveštavanjem o određenom događaju ili "šiziranjem stvarnosti"⁴ koje podrazumeva persiflažu činjenica i njihovu relativizaciju kroz tumačenje komentatora.

U to ime, pojam "literarna televizija"⁵ kojim će se autorka poslužiti u istoimenom tekstu kako bi i vrednosno pozicionirala informativnu situaciju televizijskog prostora, može da nam posluži kao sumirani distinktivni element koji takvu medijsku situaciju određuje u odnosu na

²Isto, str. 96

³Isto, str. 45

⁴Isto, str. 102

⁵Isto, str. 34

ono što se zove novinarski profesionalizam i etika. Ove dve odrednice su čvrno mesto autorkinog oštrog kritičarskog stava, jer se postupci kozmetičke intervencije na planu informativnih emisija nalaze u rukama novinarske populacije. Objektivno prenošenje informacija i izveštavanje s "lica mesta" bivaju zamenjeni studijskim komentarima koje, eventualno, prate sterilni vizuelni zapisi koji više ne mogu da se prepoznaju kao snimak s "lica mesta", već kao uopštena slika koja može biti upotrebljena kao vizuelni predložak za širok dijapazon novinarskih izveštaja. O štrajku u Vevčanima, kosovskim incidentima, demonstracijama u Ljubljani, gledalište saznaje krajnje posredno, do konzumenta stiže dajžestirana i delimična informacija koja nema za cilj da informiše o istinitosti određenog događaja, već je u funkciji ispunjenja dnevno-informativne televizijske forme.

U sferu politički značajnih problema i društvenih neuroza ulaze, u autorkinim tekstovima, i pojedinosti kulturnog života zajednice koji se u retrospektivnoj analizi raspada državnog i društvenog jedinstva prepoznaju kao podjednako bitni uzroci jugoslovenske krize. Jezička polivalentnost i nacionalno-kulturna šarolikost više se ne prepoznaju kao kvalitet naše stvarnosti s kraja osamdesetih, već se javljaju kao tačka razdora u trenutku kada se zahuktavaju nacionalizmi i verska netolerancija. Problem sporazumevanja i razumevanja s Drugim, koji je isti ali ipak drugačiji u kontekstu kulturnog horizonta koji ga određuje kao Različito, jedan je od bitnih elemenata krize. U čvorištu jezičkog problema prelama se veliki deo tadašnje političke situacije i autorka, u svojoj ironičnoj analizi fenomena slušalaca na političkim skupovima, već tada ukazuje na opasnost koja preči.

Jedinstven kulturni prostor, koji je mogao biti jedna od poslednjih mogućih brana ispred nacionalističkih histerija, biva razvodnjen i relativizovan uređivačkom politikom kulturnih redakcija koje svoje sadržaje prezentuju na neprivlačan način. Emisije o kulturi su dosadne i autistične, neprijemčive za šire gledalište i komunikacioni kanal funkcionišu samo za pripadnike kulturne produkcije. Sposobnost prepoznavanja određenih stereotipa socijalne ekspresije, u svrhu ostvarenja političkih poena, veoma dobro je izražena u poslednja tri teksta ove knjige. Religiozno pomodarstvo i kafanska demokratija su činjenice jugoslovenske stvarnosti koje nisu samo obeležile trenutak u kojem ih beleži autorka u tekstovima "Hostese rata" i "Obuzeti Bogom".

Nerazumevanje sopstvenog religioznog identiteta nije posledica neukosti naroda koji je, početkom devedesetih, prigrlilo samoodređivanje kroz veroispovest. Odgovornost je na intelektualcima i javnim radnicima koji su versku razliku iskoristili za svoja društvena pozicioniranja i medijsku prezentaciju.

U rubrici Moj kvart, autorka promišlja socijalno marginalizovane teme koje se rasprostiru svakodnevno pred njenim pogledom. Ova tri teksta ne pripadaju televizijskoj kritici, već predstavljaju autorkine minijature koje se rađaju u prolazu susednom ulicom, crtice iz života čija se inicijalna kapisla pali u trenutku kada se jasnim očima pogleda prvi do sebe. Naizgled, ne tako bitno da bi se o tome pisalo, ali u širokom luku ona priče svoga kvarta smešta, ili, bolje rečeno, opaža i razumeva u širem socijalnom kontekstu koji na taj način postaje problematičan. Kontejneraši, kao socijalno marginalizovana grupa, u socijalističkom poretku izgledaju kao tema iz zone sumraka, oni su manjina koja se ne vidi, jer je ta dimenzija jugoslovenske stvarnosti nepoželjna pošto dovodi

u pitanje poredak i društveno blagostanje koje se u centrima moći razumeva kao dato stanje stvari. U tekstu "Sveta zemlja" već tada, lucidno i oštro, autorka opaža svu pošast sindroma nacionalističke neuroze koja je, samo nekoliko godina kasnije, opustošila prostor SFRJ.

Ono što je bitno napomenuti jeste da Jevremovićeva, jednim finim analitičkim aparatom i u svakodnevici opaža tačke sukoba, ne samo u domenu javno-privatnog već i u onom važnijem, u interaktivnosti pojmova MI i ONI, u relaciji koja će sve na jugoslovenskom prostoru uvući u svoj zatvoreni krug.

U analizi tog problema dotaći će se i nekih antropoloških fenomena našeg podneblja koji su, takođe, bili medijski instrumentalizovani u obliku novokomponovanog šunda koji je profilisao kulturnu matricu kroz koju je tekao paralelan proces razbijanja jedinstvenog kulturnog prostora. Elemente pervertirane kulturne paradigme autorka analizira u tekstovima "Tri poljupca", "Šajkačizam", "TV seljaci" ili "Obuzeti Bogom". Ona zapaža običajne rituale – trostruko srpsko ljubljenje – kao znak našeg raspoznavanja među drugima i za druge, istovremeno ga raskrinkavajući kao još jedan u nizu mitova balkanske stvarnosti koji nas, uz ostali balast nasleđa okoštale socijalne ekspresije, drži uporno iza naše lokalno postavljene gvozdene zavese navučene na oči demokratske Evrope.

U formalnom smislu, tekstovi Zorice Jevremović naginju esejističkoj formi koja omogućava da se televizijska i, slobodno možemo reći, socijalno-politička kritika medijske situacije na prostoru SFRJ može, u ovom slučaju, iščitavati i kao zanimljiva esejistička literatura. Konciznost izraza, sintaksička sažetost ispod koje je ekstrahovan slojevit semantički potencijal, omogućili su autorki da, na prostoru jedne novinarske šlajfne, kaže veoma mnogo. Ukazujući, u to vreme, na brojne primere prepravljavanja stvarnosti i njihovo medijsko forsiranje Jevremovićeva se, za razliku od mnogih na ovom prostoru, na vreme pozicionirala kao nezavisna i odgovorna individua koja je prepoznala mehanizam ispod čijeg žrvnja su se i mnogi "veliki" slomili. Njena knjiga tekstova poziva na pretresanje odgovornosti ljudi iz sfere medija i kulture koji su, manipulišući onim elementima stvarnosti koji obrazuju kolektivni duh, načinili veliku i daleko teže popravljivu štetu od one koja je posledica delovanja političara. Analizom medijske slike u godinama pred raspad SFRJ dolazimo do razumevanja poražavajuće i skoro neverovatne uređivačke politike određenih medijskih kuća tokom poslednje decenije prošlog veka. Partijska i republičko-pokrajinska cenzura, autocenzura i podobno profesionalno (sic) ponašanje očigledno su bili višedecenijska novinarska praksa koja je u šizofrenom razdoblju devedesetih dostigla svoju kulminaciju.

Miroslava Malešević

Plava čarapa

Nadežda Četković, *Plava čarapa, U otkrivanju identiteta Svetlane Knjazev-Adamović, filofske spisateljice i logičarke*, "K.V.S.", Beograd 1999. (Edicija "Sećanje žena")

U eseju "Traganje za nevidljivom ženom", nastalom kao predgovor knjizi *Herstory - žene koje su promenile svet*, Glorija Stajnem (Steinem) priča o sudbini američkih žena pilota koje su se, početkom šezdesetih godina, kandidovale za učešće u Nasinom kosmičkom programu "Mercury", položile s najvišim ocenama sve testove za astronaute, a onda, odlukom (muških) šefova, da žene neće dalje učestvovati, jednostavno uklonjene s programa. Ubrzo su bile potpuno zaboravljene. Šira javnost nikada nije saznala da je trinaest od dvadeset pet kandidatkinja postiglo iste rezultate kao i slavni Glen i Šepard, niti je ikakva medijska pažnja pratila njihove kasnije pojedinačne letačke poduhvate. U zvaničnu istoriju američkih kosmičkih letova njihova imena nisu upisana; dokumentarni film koji detaljno prati hronologiju osvajanja kosmosa uopšte ne pominje da su te žene ikada postojale, kaže Glorija Stajnem. Taj primer ubedljivo pokazuje da je istorija, koju naravno pišu pobednici, sve do naših dana bila gotovo ekskluzivno muška stvar. Istorijske knjige opisuju muške ratove, muška postignuća i muška otkrića. One retke žene koje se u njima pojavljuju najčešće su majke ili sestre slavni muškaraca. Naravno, žene su uvek bile u stvarnoj povesti ("Woman is and makes history"), ali mi sve donedavno nismo imali pristup interpretaciji te povesti. S jačanjem svesti o virtuelnoj nevidljivosti žena u istoriji, jačala je i potreba za njenom reevaluacijom. U programe ženskih studija na univerzitetima i školama u svetu počela je da se uvodi istorija žena. Konačni cilj takve istorije nije da se iz nje isključi polovina čovečanstva, već da se u nju vrati ona polovina koja je bila izostavljena. Ne samo da bi se odalo priznanje onim velikim ženama iz prošlosti koje su stvorile osnove za današnja ženska postignuća u nauci, politici, umetnosti, već da se celokupna priča o prošlosti upotpuni i sagleda i iz drugog ugla. Ili, kako je to u pomenutoj knjizi duhovito formulisano - da se istorija (History), ili Njegova Priča, dopuni Njenom (Herstory).

Unutar te generalne ideje počeli su u protekloj deceniji da se razvijaju projekti ženskih ličnih istorija vezanih za različite kulturne, ekonomske i političke tradicije iz kojih potiču. Nakon sloma komunizma, raspada Sovjetskog Saveza i ratova na prostorima prethodne Jugoslavije, naglo je porasla želja žena na Zapadu da saznaju kakav je bio položaj žena u socijalizmu, šta je za njih značila tranzicija, itd. - i da podrže ženske pokrete u tim zemljama. Napisane su mnoge studije o situaciji žena i politici roda (gender) u socijalizmu. Pokazalo se brzo, međutim, da su problemi i iskustva žena u bivšim komunističkim zemljama bili drugačiji od onih koje su imale žene u Americi i zapadnoevropskim zemljama kad je tamo počeo feministički aktivizam, da se feminizam razvijao vrlo

različito u različitim okolnostima, da ima mnogo međusobnog nepoznavanja i nerazumevanja, konačno, da je za sagledavanje i razumevanje iskustva žena u socijalizmu potreban pogled iznutra, iz lično proživljenog po važećim društvenim pravilima. Bilo je zapravo potrebno da žene iz bivših komunističkih zemalja same definišu sopstvene probleme, na sopstvenom jeziku i u odnosu prema sopstvenim nacionalnim, kulturnim i političkim iskustvima.

Zamisao da se započne s beleženjem sećanja žena koje su svoj vek proživele u socijalizmu, s ciljem boljeg razumevanja njihovog položaja u tim društvima, potekla je od Jirine Šiklove, osnivača ženskih studija u Pragu. Cilj takvog projekta bio je stvaranje arhive ženskih životnih priča na osnovu koje bi se mogle pisati studije o ženama u socijalizmu, uticaju ključnih istorijskih događaja na njihove živote, učešću žena u njima, viđenju tog perioda iz ženske perspektive, itd. Projektu pod nazivom "Sećanje žena traganje za identitetom žena u socijalizmu", koji koordinira Pavla Fridlova iz Praga, priključili su se ubrzo centri za ženske studije iz Krakova, Zagreba, Novog Sada.

Nadežda Četković započela je kod nas ediciju "Sećanje žena" knjigom *Plava čarapa* u kojoj je predstavljena životna priča Svetlane Knjazev-Adamović, filozofkinje i logičarke, profesorke na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Gledano strogo prema koncepciji projekta, i samo na prvi pogled, izbor ličnosti kojom započinje ova serija razgovora o iskustvima žena u socijalizmu, čini se neodgovarajućim. Svetlana Knjazeva niti je bila niti je danas "nevidljiva", naučnu karijeru, punu afirmaciju i ugled stekla je u socijalističkoj Jugoslaviji i to u oblastima koje su tradicionalno pripadale muškarcima – matematičkoj logici i teoriji saznanja, nije bila diskriminisana u struci zato što je žena, nije hapšena ni izbacivana s posla zbog onoga što je pisala i govorila. Međutim, kad se pročita ovo izuzetno lično svedočenje o vremenu i događajima koji su obeležili epohu socijalizma kod nas, borbi koju je sa istomišljenicima neprekidno vodila protiv represije vlasti prema onima koji su "štrčali", ceni koju je plaćala da očuva sopstveni integritet i ugled svoje struke, postaje jasno da je Nadežda Četković napravila pravi izbor. Razgovori koje su njih dve vodile tokom zime i proleća 1999. godine, raspoređeni u knjizi u šest poglavlja, obuhvataju, hronološkim redom, period od blizu sedamdeset godina, od Svetlaninog najranijeg detinjstva do poslednjih tragičnih događaja u zemlji o kojima ova umna žena i angažovana intelektuala daje svoj sud i mišljenje.

Svetlana Knjazeva potiče iz porodice ruskih emigranata. Detinjstvo i prvu mladost provela je u Beloj Crkvi, s majkom i njenim roditeljima. U porodici u kojoj se favorizovalo liberalno vaspitanje, uz dedu koji je svoj pedagoški talenat na najlepši način primenio u odgoju svoje unuke, i majku, u potpunosti posvećenu jednoj kćeri, a uz to obrazovanu i samostalnu ženu, Svetlana je imala sve dobre uslove da izraste u zadovoljnu, stabilnu, odgovornu i samosvesnu ličnost. Njene uspomene na igre s dedom, otkrivanje sveta literature s majkom i majčin nenametljivi uticaj na formiranje njenog književnog ukusa, moralne poduke koje je od nje stekla, uvažavanje samostalnih odluka na koje se devojčica rano odvažila, svedoče o neobično sretnoj mladosti u kojoj je od porodice dobila pun podsticaj da u život krene slobodno i sigurnim korakom. Uspomene iz Bele Crkve obuhvataju i period rata i posleratne obnove i učvršćivanja nove vlasti u zemlji. U njima Knjazeva iznosi niz

etnografskih detalja vezanih za život u provincijskom gradu, kroki potezima rekonstruiše svakodnevni život u etnički i kulturno šarolikoj vojvođanskoj sredini. Većina tih priča tiče se onih manje poznatih događaja u našoj istoriji, kao što su odnosi među ljudima tokom okupacije, ulazak kolonista na imanja proteranih nemačkih građana, akcije otkupa koje je sprovodila nova vlast, itd. Svaku od njih nastojala je da vidi svojim ondašnjim očima, "neispravljene" i neprevrednovane kasnijim iskustvom. Takva je, na primer, epizoda o početku okupacije, naglom kontaminiranju dotadašnjeg mirnog suživota i tolerancije među pripadnicima različitih etničkih skupina, podozrenjem i netrpeljivošću. Domaći Nemci počeli su da se osećaju i ponašaju superiorno, kao vlast; devojčica Svetlana bila je besna što su njeni vršnjaci naprasno "zaboravili" srpski. Nekoliko godina kasnije, kad su se uloge žrtve i zločinca promenile, grad je, seća se ona, ravnodušno posmatrao progon Nemaca u logore, potpuno nezainteresovan za sudbinu nekadašnjih komšija, ne samo onih koji su podržavali okupatorsku vlast, već i svih drugih koji joj se nisu suprotstavili. Prizivanje u sećanje tih događaja, i insistiranje Nadežde Četković na opisu emotivnih reakcija Svetlaninih sugrađana prema tim događajima, kao da anticipiraju situaciju koja će se, samo nekoliko nedelja po završetku knjige, dogoditi na Kosovu, proterivanjem Srba, i ravnodušnošću sveta nad osvetničkim ponašanjem doskorašnjih žrtava, i otvara pitanja kolektivne odgovornosti i kolektivne kazne nad svim pripadnicima nekog naroda.

Veći deo knjige posvećen je uspomenu vezanim za intelektualna i politička previranja u prethodnoj Jugoslaviji, od 60-ih godina do raspada zemlje, odnosno dolaska Miloševića na vlast. Prirodno, većina tih uspomena vezana je za Beogradski filozofski krug kome je pripadala. Burni događaji oko 68. godine, odnos vlasti prema novim tokovima humanističke misli koji su potekli s Beogradskog i Zagrebačkog univerziteta, udaljavanje osmoro profesora sa Filozofskog fakulteta, posmatrani su ovde iz njenog ličnog ugla; Svetlana Knjazeva analizira one manje poznate događaje, ono što se dešavalo iza kulisa te javne scene, borbu u kojoj je i sama učestvovala da se sačuva struka i ljudi koji su se, u pokušaju ostvarenja projekta demokratskog socijalizma, sudarili s rigidnošću partijske države, polemike i pregovore, ali i njihove međusobne razmirice, lične sujete i netoleranciju. Iako je tu reč o dokumentima vezanim, ipak, za lokalnu scenu i davno prošlo vreme od koga nas deli i period "I posle Tita Tito" i nacionalistička "Slobo slobodo" euforija, raspad države i ratovi, vredi da ih s pažnjom pročita i šira, i mlađa publika koja se tog vremena i ne seća. Upravo zbog događaja koji će im uslediti i boljeg razumevanja uloge intelektualaca u njima, te shvatanja težine odgovornosti nekadašnjih vodećih disidenata za stavljanje u službu ideologije koja je odvela zemlju u ratove i razaranja.



Summary

The block/chapter *Media stars* is written within Media theory course (coordinator Milena Dragičević Šešić) at the AAEN's program Cultural and gender studies and includes seven students' exam-works. In accordance with our initial conception the block is not a review (cluster/group) of independent texts; instead of that each text is determined by the general conception of the block and its task is to analyse specific problem within the frame of unique subject. The block is created/produced within cultural studies field based on different aspects and methodologies such as philosophy, sociology, psychology, culturology, art theory, politics of cultural identities, cultural policies, text theories and discourse analyses etc. Media theory is here posed as a way of analysing a text of culture (media stars) not as an isolated and independent phenomenon but through confronting analysed text with numerous texts of culture that surround and determine it.

The block begins with postmodernist constitution media stars as simulacra of/in contemporary social and cultural context and ends with explication the results of empirical investigation. Key-questions examined :

Are media stars simulations or representations of contemporary media world (society, culture)? Do mass media present or construct our reality? Where is stable and solid border between media and everyday life? Is showing in media proof of someone existence? How is Descartes' slogan 'Cogito ergo sum.' transformed into 'I'm seen on TV so I exist.'? Do media stars influence on the identity of public or vice versa? How is this influence realised? On which way are media stars determined by their socio-cultural context? What's the mass media politics (not policy)? How is the 'perfect illusion' produced by contemporary mass media unmasked by the resistance of the very medium, its materiality, its signifiers? In which way media stars show/hide and (re)construct the 'truth' of the society? Is media world/field/scene imaginative/imaginary or symbolic supplement of everyday life reality?

Texts in the block *Media stars* are written at the end of the (real) decade of media constructed reality (Serbia in 90's). For that reason the crucial theme is, in fact *media-reality* of Serbia under Milosevic.

Second block *Culture in the new key* is focused on new theoretical approaches to the new status of culture in contemporary Europe. Wolfgang Iser is German aesthetician and philosopher, who in last ten years investigates crucial questions in contemporary aesthetics and philosophy of art. His actual researches are directed toward questions of theory and philosophy of culture. In his text "Transculturality. The Changing Form of Cultures Today" he criticizes the notion of multiculturalism and develops the concept of transculturality. These texts are examples of new European (Western and Eastern) theory and philosophy of culture after the Fall of Berlin wall. Marina Gržinić is theoretician of art, philosopher, and free licence curator, working in

Ljubljana (Slovenia), as well as on international scene. Her work draws from critical potential of Lacanian theoretical psychoanalysis. Her theoretical discussions are example of new theoretical rethinking society, culture, and politics from the post-East European viewpoint, i.e., post-socialist and transitional critical subject. In her text "The spectralization of Europe", she discusses political and artistic relation of East and West Europe after the fall of Berlin wall.

Third block gives original interpretations of some important and popular films.

Jelena Kostic explores structural pattern of *Silence of the Lambs* according to Propp's interpretation of fairy tale. Vladislava Vojnovic examines forms and meanings of the deconstruction of myths incorporated in the *Star System* by comparing three films: *Todo Sobre mi Madre* by Pedro Almodovar, *All About Eve* by Joseph Mankievich and *Letter From an Unknown Woman* by Max Allis. Mihailo Spasojevic compares the patterns in which violence functions in films about mafia, especially in Coppola's *Godfather* with real mafia violence experienced here and now in today's Serbia.

In the fourth block Vesna Djukic Dojcinovic gives an exhaustive view on cultural tourism as one of the most expanding branches of the contemporary "cultural industry". She examines functions, forms and effects of such expansion which is seen as the consequence of the restructuring of the concept of culture as well as a part of new economic trends.

Fifth part is dedicated to the information about some important recently published, nontranslated books that should serve as guide for students and scholars in the field of Cultural Studies. Last block gives criticisms on some recently published books in Serbian.

CONTENTS **kultura** 102

Media Stars of the 1990s – The Policy of Spectacle

Ivana Kronja	
Turbo-Folk Reconsidered	8
Miša Đurković	
Ideologization of Turbo-Folk	19
Nenad Dimitrijević	
Idols of the 1990s	34
Danijel Kostić	
Stars Simulated Symptoms of Representation	38
Ana Anđelić	
Socio-Psychological Grounds of Idolatry	41
Tijana Ćuk	
From Identity Creation to Making of Stars	50
Ana Vujanović	
Public Performance and Social Role	54
Jasmina Milojević	
The Stages of Art Music	63

Culture in New Key

Wolfgang Welsh	
Transculturality	70
Marina Gržinić	
Spectralization of Europe	90

Reading of the Movies

Jelena Kostić	
“Silence of the Lambs” or a Modern Fairy Tale	104
Vojnović Vladislava	
“Star System” Today	122
Spasojević Mihajlo	
Frances Ford Kopola: How I Was Understood by Idiots	131

Cultural Policy

Vesna Đukić-Dojčinović	
Cultural Tourism Policy	140

From Foreign Bookstores

Group of Authors	
Essence of Sociological Dichotomies	152
Aleksandar Brkić	
Global Creativity and Art	160
Ivana Kaljević	
Cities, Culture, Globalization	168
Nevena Vučković	
Music Industry	174

Reviews

Vanja Šibalić	
Fatal Glamour (Radiance)	182
Gordana Bekčić	
False Images	185
Miroslava Malešević	
Blue Stocking	189




Ljubisav Milinović, autor likovnih priloga u ovom broju *Kulture*, akademski slikar, stalno zaposlen u Ateljeu 212, rođen je u Ljubavi pored Kruševca. Postdiplomske studije završio je na Likovnoj akademiji u Beogradu, u klasi profesora Mladena Sibinovića.

Izlagao je samostalno i grupno u Beogradu i mnogim mestima u staroj i novoj Jugoslaviji. Autor je likovnih rešenja ogromnog broja pozorišnih predstava u Ateljeu 212, Jugoslovenskom dramskom pozorištu i mnogim lokalnim pozorištima u Srbiji.

u ovom broju:

 **MEDIJSKE ZVEZDE 90-ih**

 **KULTURA U NOVOM
KLJUČU**

 **ČITANJE FILMA**

 **KULTURNA POLITIKA**

 **IZ STRANIH IZLOGA**

 **PRIKAZI**

