

КУЛТУРА

2018

Култура

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И СОЦИОЛОГИЈУ
КУЛТУРЕ И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

ЈУГОСЛАВИЈА И КУЛТУРА

Приредили
др Александар Раковић и
Татомир Тороман

ЕСТЕТИКА ДАНАС

Приредиле
др Дивна Вуксановић,
др Ива Драшкић Вићановић и
др Уна Поповић

ЈОВАНА КАРАУЛИЋ
ВИДА КНЕЖЕВИЋ
ЖИВАНА КРЕЛИЋ
СНЕЖАНА МИЛИЋЕВИЋ
МИЛИЦА БОЖИЋ МАРОЈЕВИЋ
ДРАГАНА КОНСТАНТИНОВИЋ
БОЈАНА БОГДАНОВИЋ
СЛОБОДАН СЕЛИНИЋ
ДАЈАНА ЋЕДОВИЋ
АЛЕКСАНДАР РАКОВИЋ
МАРИЈА ВУЈОВИЋ
АНКА МИХАЈЛОВ ПРОКОПОВИЋ
ТАТОМИР ТОРОМАН
ВЛАДИМИР ПАУНОВИЋ
ДРАГОМИР БОНЦИЋ
МИЛАН ПОПАДИЋ
АНА КНЕЖЕВИЋ
ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ
ЈОВАНА НЕДЕЉКОВИЋ
КАТАРИНА ЖИВАНОВИЋ
АЛЕКСАНДРА МИЛОВАНОВИЋ
МИЛЕНА ДРАГИЋЕВИЋ ШЕШИЋ
МИРКО ЗУРОВАЦ
МИЛОШ МИЛАДИНОВ
ДУШАН ПАЈИН
ДРАГАН ЋАЛОВИЋ
МИЛАН РАДОВАНОВИЋ
ИВА ДРАШКИЋ ВИЋАНОВИЋ
ДИВНА ВУКСАНОВИЋ
УНА ПОПОВИЋ
ТАДИЈА СТЕФАНОВИЋ
НИКОЛА БОЖИЛОВИЋ
БОЈАН ЈОВАНОВИЋ

ЈУГОСЛАВИЈА И КУЛТУРА
ЕСТЕТИКА ДАНАС



ISSN 0023-5164
УДК 316.7

На корици:
Реконструкција Народне скупштине, Београд,
педесете године 20. века, Музеј Југославије,
фонд Стеван Крагујевић

1427

ИСТРАЖИВАЊА

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И
СОЦИОЛОГИЈУ КУЛТУРЕ
И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

КУЛТУРА

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

Главна уредница: др Владислава Гордић Петковић

Лепотом часописа бавио се: Божидар Боле Милорадовић

Лектура и коректура: Агенција МФ

Превод на енглески и лектура превода: Агенција МФ

Припрема за штампу и коректура: Пеђа Пивљанин

Илустрације: фотографије из фонда
Стевана Крагујевића, Музеј Југославије, Београд

Издавач: Завод за проучавање културног развоја

Одговорни уредник: др Вук Вукићевић

Редакција часописа *Култура*, Београд, Риге од Фере 4,
тел. 011 2187 637, E-mail: kultura@zaprokul.org.rs
Web site: www.zaprokul.org.rs

Часопис излази тромесечно

Сви текстови у часопису се рецензирају

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

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

Тираж: 500

Штампање завршено: у децембру 2018. године

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

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

САДРЖАЈ

ЈУГОСЛАВИЈА И КУЛТУРА – КУЛТУРНА ПОЛИТИКА, ПРОМЕНЕ, ФЕНОМЕНИ Приредили др Александар Раковић и Татомир Тороман

Александар Раковић и Татомир Тороман

УВОД

11

Јована Караулић

УТИЦАЈ ЈАВНИХ ПОЛИТИКА НА
КУЛТУРАЛНЕ ИЗВЕДБЕ ЈУГОСЛОВЕНСТВА

13

Вида Кнежевић

АВАНГАРДА И КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ

28

Живана Крејић и Снежана Милићевић

НАСТАНАК ПУТНИЧКО-АГЕНЦИЈСКЕ ДЕЛАТНОСТИ
У ЈУГОСЛАВИЈИ КАО ПОКРЕТАЧ РАЗВОЈА КУЛТУРЕ
ПУТОВАЊА

39

Милица Божић Маројевић

ДИЈАЛЕКТИКА СЕЋАЊА И ЛОГИКА ЗАБОРАВА

52

Драгана Константиновић

КУЋЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КУЛТУРЕ

70

Бојана Богдановић

СВЕТОВНИ ПРАЗНИЦИ У
КОМУНИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ

89

Слободан Селинић

ЈУГОСЛОВЕНИ И ЈУГОСЛОВЕНСТВО КРАЈЕМ
ШЕЗДЕСЕТИХ И ПОЧЕТКОМ СЕДАМДЕСЕТИХ
ГОДИНА XX ВЕКА

105

Дајана Ђедовић

ЈУГОСЛОВЕНСТВО НА ВУКОВИМ САБОРИМА

123

Александар Раковић

ПАРТИЈСКО ТРАСИРАЊЕ ПУТА ПОПУЛАРНОЈ МУЗИЦИ У
ЈУГОСЛОВЕНСКОМ СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ ДРУШТВУ

140

Марија Вујовић и Анка Михајлов Прокоповић

ЖЕНСКА ШТАМПА У
СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ

152

САДРЖАЈ

Татомир Тороман
ЧИКАЊЕ – (НЕОЧЕКИВАНА) КРИТИКА
ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ДРУШТВА У ЗАБАВНОМ ЛИСТУ *ЧИК*
170

Владимир Пауновић
ЧЕТИРИ И ПО ДЕЦЕНИЈЕ *КОНФУЗНЕ* ТИШИНЕ
186

Драгомир Бонџић
РАЗВОЈ НАУКЕ У ЈУГОСЛАВИЈИ
ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА
201

Милан Попадић
ТРИ ЛИКА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ МОДЕРНОСТИ У ОГЛЕДАЛУ
МУЗЕЈА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
221

Ана Кнежевић
МАЛА ИЗЛОЖБЕНА САЛА
МУЗЕЈА АФРИЧКЕ УМЕТНОСТИ
235

Владислава Гордић Петковић
ЈУГОСЛАВИЈА У ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКОЈ ПРОЗИ:
КЊИЖЕВНОСТ И ПАМЋЕЊЕ
249

Јована Недељковић и Катарина Живановић
DARKSIDE НАСЛЕЂА НОБ-А
260

Александра Миловановић
РЕФЛЕКСИЈЕ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ ТЕЛЕВИЗИЈЕ: СТУДИЈА
ОД МЕДИЈСКИХ СИСТЕМА ДО МЕДИЈСКИХ КУЛТУРА
273

Милена Драгићевић Шешић
ШИРЕЊЕ ПРОСТОРА СЛОБОДА
289

ЕСТЕТИКА ДАНАС

Приредиле др Дивна Вуксановић,
др Ива Драшкић Вићановић и др Уна Поповић

Дивна Вуксановић,
Ива Драшкић Вићановић и Уна Поповић
УВОД
303

Мирко Зуровац
УМЕТНОСТ, ПРИРОДА, НАУКА, ЗАНАТ, ТЕХНИКА
305

Милош Миладинов
ИМА ЛИ ПОТРЕБЕ ЗА ФИЛОЗОФСКОМ ЕСТЕТИКОМ
317

САДРЖАЈ

Душан Пајин
ЕСТЕТИКА КЛАСИЧНОГ КИНЕСКОГ СЛИКАРСТВА
328

Драган Ћаловић
GAZING BALL ЏЕФА КУНСА
346

Милан Радовановић
ПРОИЗВОДЊА ЗНАЧЕЊА У ЈЕЗИКУ ФОТОГРАФИЈЕ
361

Ива Драшкић Вићановић
СУКОБ ИЗМЕЂУ УТИЛИТАРИСТИЧКОГ И
АНТИ-УТИЛИТАРИСТИЧКОГ У ЕВРОПСКОЈ
ФИЛОЗОФИЈИ И КУЛТУРИ
376

Дивна Вуксановић
ЕСТЕТИКА И ФИЛОЗОФИЈА МЕДИЈА
389

Уна Поповић
СУБЈЕКТ ИГРЕ: ИГРА ИЗМЕЂУ ДУШЕ И ТЕЛА
399

ИСТРАЖИВАЊА

Тадија Стефановић
ИЗЛОЖБА НОВЕ НЕМАЧКЕ АРХИТЕКТУРЕ
У БЕОГРАДУ 1940. ГОДИНЕ
419

Никола Божиловић
ТРАНЗИЦИЈА ПОП КУЛТУРЕ ИЗ ПОТРОШАЧКОГ У
ХИПЕРПОТРОШАЧКО ДРУШТВО
435

IN MEMORIAM

Бојан Јовановић
УСПОМЕНА НА АКАДЕМИКА ВЛАДЕТУ ЈЕРОТИЋА
457

УПУТСТВО
467

CONTENTS
471

ЈУГОСЛАВИЈА И КУЛТУРА

Приредили
др Александар Раковић и
Татомир Тороман



*Људи испред Народне скупштине, Београд, шездесете године
20. века, Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић*

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

ЈУГОСЛАВИЈА И КУЛТУРА – КУЛТУРНА ПОЛИТИКА, ПРОМЕНЕ, ФЕНОМЕНИ

Била нам је велика част и задовољство, али и велика одговорност, да приредимо тематску целину у оквиру 161. броја часописа *Култура*, за два јубилеја: 1. Века од стварања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца/Југославије; 2. Пола века од покретања нашег најзначајнијег културолошког часописа *Култура*.

Препознатљива карактеристика часописа *Култура* је мултидисциплинарно поимање културе, схваћено у најширем смислу. С тим у вези, баш таква концепција часописа одредила је назив и опсег разматрања спектра питања у нашој теми под насловом „Југославија и култура: културна политика, промене, феномени”.

Истраживачима је остављена могућност да се баве културом све три Југославије: Краљевине СХС/Југославије, социјалистичке Југославије и Савезне Републике Југославије. Задовољни смо веома добрим одзивом аутора, разноврсним темама, разноврсним приступима, бројним угловима посматрања.

Објављени радови приказују актуелна истраживања о југословенској културној политици, у различитим периодима југословенске државе, друштвеним променама и културним феноменима, и то не само у пољу високе културе, научне културе, образовне културе и уметности, већ и у популарној култури, спортској култури, народној култури, као и о улози културе у свакодневном животу Југословена.

Академској и културној јавности смо, дакле, кроз ову тему приказали актуелна истраживања и текућа промишљања о културним питањима југословенске државе (1918–2006). Време социјалистичке или друге Југославије привукло је ауторима радова највише пажње, а њени културни феномени су очито и даље најзанимљивији.

Верујемо, стога, да ће ова тема у оквиру часописа *Култура* привући пажњу, допринети даљем разумевању југословенске културе и још ширем тумачењу Југославије. Биће прилике да током промоције овог издања, а можда и другде, подстакнемо интелектуалну дебату о овим и другим темама које су обележиле југословенско доба.



*Јесен у Београду, осамдесете године 20. века (Стеван Крагујевић),
Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић*

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1861013K
УДК 316.75:[796:061.237*497.11]"1930"
323.1(=163.3/.6)(497.1)"19"

стручни рад

УТИЦАЈ ЈАВНИХ ПОЛИТИКА НА КУЛТУРАЛНЕ ИЗВЕДБЕ ЈУГОСЛОВЕНСТВА

Сажетак: Увидом у политички, социолошки и културни дискурс југословенске праксе, истраживање има за циљ да покаже на који начин управљање културалном изведбом у функцији идеолошког апарата зависи од актуелних јавних и културних политика. Анализа међусобне спреге и „преливања” јавних политика, њених организационих носилаца и симболичког еквивалента транспоновања политичке стварности кроз форму културалних изведби/слетова показује сличности и разлике у концепту управљања идеолошким пројектом у различитим историјским периодима Југославије. Задатак истраживачког процеса (који обухвата емпиријску методу студије случаја на примеру културалних изведби/слетова у периоду Краљевине Југославије) јесте описивање постојећих облика и метода организовања државног сценског спектакла, односно опште разумевање појаве и нивоа управљања културалним изведбама у функцији јавних политика.

Кључне речи: јавне политике, културалне изведбе, имплицитне културне политике, слет, југословенство

Увод

Ако узмемо у обзир да свакој промени у јавној политици, пре него што се одигра у у реалном простору и времену, претходи концептуализација на нивоу идеја¹ онда је објављивање

1 Ђукић, В. (2010) *Држава и култура, студије савремене културне политике*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

радова Људевита Гаја у „Илирским народним новинама”, тридесетих година 19. века, као и нешто касније оснивање Југословенске академије знаности и умјетности у Загребу, значило формални почетак конструисања идеје културног уједињавања до тада потпуно одвојених територија будуће Краљевине Југославије. Суштина Илирског покрета подразумевала је борбу за стварањем културне заједнице Јужних Словена, те је представљала идеолошку и друштвену платформу за будуће креирање Југославије².

Ипак, за јавну политику није довољна само (политичка) идеја која је утемељује, неопходно је и окружење које омогућава успешну примену „одабране линије деловања”, и то кроз различите modele јавног управљања обликоване у сет активности формалних актера јавне управе и институција у обављању колективне сврхе³. Овде је важно питање контекстуализације јавне политике, јер је њена примена увек повезана са специфичним политикама, које представљају одговор на конкретан проблем у друштву⁴. Дефинисање начина на који ће власт користити и управљати својим ресурсима у остваривању политички установљених друштвених интереса (*public governance*), био је један од основних задатака владајуће групе, након настанка прве (а затим и друге) Југославије. Потврда и реализација идеје југословенства за актере јавних политика (на темељу формалних надлежности) значила је употребу различитих инструмената у обликовању идеолошких вредности у конструисању (над)националног идентитета.

Начини изградње југословенског (над)националног идентитета, који могу бити посматрани као „природни” и „органски” али и „наметнути” и „вештачки”, упућују на размисање о употреби садржаја и симбола који су одражавали овако сложено питање идентитета нације. Тежња за подударањем етничких и политичких граница, са становишта јавних политика морала је постати масовно прихваћена идеја, и то тако што ће и сами чланови заједнице постати актери новоуспостављене идеологије. Циљеви и инструменти у имплементацији јавних политика, допринели су у изналажењу одговора на питање државе – на који начин је могуће утицати на процес изградње идентитета до тада непостојеће нације. Без раније успостављеног јединственог простора,

2 Đokić, D. (2003) *Yugoslavism, Histories of a Failed Idea 1918–1992*, London: Hurts and Co.

3 O'Toole Laurence, J. and Kenneth, J. M. (2011) *Public management: Organizations, governance, and performance*, Cambridge University Press.

4 Hill, M. (2010) *Proces stvaranja javnih politika*, Zagreb: FPZ biblioteka Politička misao.

писма и религије, јужнословенска паннационална идеологија није се могла ослонити на посебно етничко својство изражено у митовима и предањима. Примена јавних политика имала је (неопходан) утицај на све секторе јавне управе, те је у процес формулисања и реализације циљева на различитим нивоима укључен велики број актера, између осталог и организације које смештамо у поље надлежности имплицитних културних политика. У испуњавању задатака конструкције идентитета нације, управљање културом у ширем смислу (*culture governance*), морало је бити оријентисано ка концептуалном, стратешком остварењу конкретних дугорочних циљева у „производњи смисла и значења” заједнице⁵, а не ка краткорочним активностима. То је даље значило оснивање или „подржављење” и јавно управљање организацијама (*public governance of culture*) које су имале своју програмску, идеолошку, али и организациону инфраструктуру за остварење установљеног политичко-идеолошког и културног друштвеног интереса. Кроз деловање ових организација дошло се до промишљања слике о заједничкој припадности кроз стварање културне, идејне, симболичке и знаковне конструкције. Симболичка вредност у репрезентацији југословенских националних идеја (наслонивши се на чешку традицију) упориште је проналазила у слетској форми, масовним културалним изведбама које су имале за циљ промовисање духовно здраве и морално јаке нације, а које су спроводиле за то установљене организације.

Културалне изведбе југословенства

Разумевање теоријског упоришта појма културалне изведбе у овом раду, као инструмента експлицитног и имплицитног идеолошког апарта, везује се за симболичко конструисање репрезентације националног, односно наднационалног идентитета. У питању је дакле специфичан тип изведбене праксе, коју је у теоријском смислу иницијално успоставио антрополог Милтон Сингер (Milton Borah Singer), кроз појам културалних изведби. Под овај кровни назив Сингер смешта све изведбене облике које чешће класификујемо кроз поље ритуала и религије него културе и уметности, а ту убраја специфичне културалне и организационе формате као што су: венчања, црквени фестивали, рецитације, концерти⁶. Појам културалних изведби тумачи и Александра Јовићевић,

5 Scmitt, T. (2011) *Cultural Governance as a conceptual framework*, Göttingen: MMG.

6 Singer, M. (1972) *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Modern Civilization*, New York, Washington, London: Praeger Publishers.

у својој студији *Увод у студије перформанса*, где наводи да је у питању „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених и друштвено ограничених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање”⁷.

Анализу културалних изведби која је прихваћена у овом раду даље спроводи теоретичарка Ерика Фишер Лихте (Erika Fischer-Lichte), која покушава да разграничи доста широко тумачење овог појма које је успоставио Сингер. У својој студији *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Фишер-Лихте изведбу дефинише као „сваки догађај у ком актери, на истом месту у исто време, учествују у унапред предвиђеном низу активности” те поставља питање жанрова културалних изведби и њихових различитости, као и могућег постојања изведбе са уметничким и са друге стране не-уметничким интересима⁸. Културалне изведбе су тако, према дефиницији Фишер-Лихте, друштвени догађаји који користе уметничке/сценске алате у спровођењу не-естетских интереса: поделу на учеснике и гледаоце, ограничени временски оквир, контекст извођења као и унапред постављен сценарио дешавања. За овај рад је посебно важна специфичност места извођења културалних изведби „јер се обично не дешавају у позоришним и сродним професионалним/институционалним просторима и околностима (циркуска шатра, концертна сала, кабаретска сцена, стадион...) и што им главни циљ није да, целовитом инсценацијом, забаве публику и створе естетско задовољство, већ да користећи неке елементе сценског обликовања постигну ванестетски резултат – остваре правду, постигну политички циљ, потврде заједништво у вери, институционализују љубавни однос... Другим речима, културалне изведбе су друштвени догађаји (политички скупови, верски ритуали, суђења, спортске утакмице...) или приватни (венчања, сахране, крштења, прославе рођендана, одбране докторских дисертација,...) у којима се, зарад постизања поменутих ванестетских циљева, користе механизми инсценације...”⁹. У својој студији Фишер-Лихте даље прави важну разлику у тумачењима изведбе и инсценације, која се односи и на теоријску поставку овог рада, те сматра да инсценације „претпостављају пасивност публике и потпуну контролу организатора

7 Јовићевић, А. и Вујановић, А. (2006) *Увод у студије перформанса*, Београд: Фабрика књига, стр. 58.

8 Fischer-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London: Routledge.

9 Меденица, И. (2014) *Видовдан и његове изведбе 1989–2014*, Зборник ФДУ, Београд: Факултет драмских уметности, стр. 8.

над развојем изведбе – другим речима, стратегије инсценације надвладавају, у потпуно предвидљивим видовима, 'пасивну' и зато 'невину' публику да би изазвале жељени ефекат"¹⁰, док под појмом изведбе подразумева „...целовито и јединствено искуство произашло из телесног коприсуства извођача и публике, њихове енергетске, емоционалне и духовне размене"¹¹.

Државне културалне изведбе – слетови у оба периода постојања Југославије имале су задатак да кроз кореографисану масовну дисциплину прикажу, али важније промовишу политички и идеолошки интерес владајуће групе. Крајем 19. века „гимнастика је била инструмент политичке борбе, док су приредбе биле централно место спровођења политичке мисли"¹². Термин „слет” изабран је јер на различитим словенским језицима значи груписање птица у лету, што симболички указује на стадионске кореографије – политичке церемонијале смештене на отворени простор стадиона (слетишта) са великим бројем учесника¹³. Усвојивши тврдњу социолога Жана Дивињоа (Jean Duvignaud) да друштво прибегава спектаклу сваки пут када жели да потврди своје постојање, још важније моћ, тј. да „помоћу спектакла друштво формализује, односно кристализује симболичке елементе који означавају трансценденталну стварност”¹⁴ није необично постојање стадионских културалних изведби у календару најважнијих југословенских државних догађаја. Припадајући реду семиотичких система културална изведба (слет) представља инструмент комуникације идеолошког апарата који у симболичко посредованој форми преноси поруку која у сусрету са публиком постаје значење.

На нашим просторима први дизајнирани приказ државних масовних дешавања везује се за формат соколских слетова, којима се потврђивала идеја „интегралног југословенства”, док свој потпуни израз државна културална изведба добија кроз форму слета као централне прославе „Дана младости” у СФРЈ. Репрезентацијом хегемоније она је у оба периода истицала два различита идеолошка оквира, али са истим циљем: стварање перцепције о дисциплинованој и послушној заједници према државном апарату. Док су у периоду

10 Fischer-Lichte, E. нав. дело, стр. 172.

11 Меденица, И. нав. дело, стр. 6.

12 Тимотијевић, М. (2005) *Народно позориште у Београду: храм патриотске религије*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 17.

13 Ђорђевић, Ј. (1997) *Политичке светковине и ритуали*, Београд: Досије, стр. 251.

14 Дивињо, Ж. (1978) *Социологија позоришта*, Београд: БИГЗ.

Краљевине слетови значили демонстрацију лојалности према одређеној идеологији, у периоду социјализма они добијају и додатно значење исказано кроз симбол вође.

Утицај јавних политика на соколски покрет

Са јачањем националне свести и ради свесловенског уједињења у Прагу се 1862. оснива Соколски покрет под идејним вођством др. Мирослава Тирша (Miroslav Tyrš)¹⁵ који је саставио терминологију и основао самостални теловежбачки систем. У овом периоду у Чешкој настаје активан национални и социјални препород народа, а можда најважнија полуга тог процеса био је Соколски покрет. Основни задатак покрета је био усмерен на подизање телесне и моралне снаге међу свим словенским народима, а у његова средства убрајало се спајање соколских удружења, узајамни састанци, слетови и јавне вежбе, течајеви за образовање и сл.¹⁶ Сам назив покрета везује се за утицај који је извршио блиски Тиршов сарадник Тонер, одушевљен симболичком употребом те птице у традицији српских народних песама, те је на једном од састанака старешинства 1864. године предложио да се имену њихове организације дода име Сокол.¹⁷

Будући Југословени, највећим својим делом под Аустро-Угарском монархијом и Отоманском империјом, живели су под разним културним утицајима, а свест о прилици за стварањем „духа реалне концепције о словесним етничким јединицама“ кроз независну организацију која ће деловати у пољу имплицитних културних политика, први су препознали Словенци који оснивају организацију „Јужни Соко“ 1863. године са југословенским грбом на својој застави, да би за њима оснивању приступили соколи из Хрватске 1874. године под називом „Хрватски сокол“. И ако се сматра да се након организовања по појединачним друштвима у Србији 1904. године, под вођством Лазе Поповића у Сремским Карловцима оснива Прво Српско Соколско друштво, познати су детаљи сличног облика деловања у Србији и из ранијег периода. Члан Академије наука, сликар Стеван Тодоровић 1857. године, је у својству професора Лицеја окупио групу ученика које је поред сликарства подучавао и другим дисциплинама међу којима је било и физичко вежбање како би утицао на складан развој духа и тела, па је са преко 80 вежбача

15 Жутић, Н. (1991) *Соколи: идеологија у физичкој култури Краљевине Југославије 1929–1941*, Београд: Ангротраде.

16 Кастратовић, В. (2012) *Континуитет и дисконтинуитет, Оквири конструисања југословенског културног наслеђа*, Београд: Етнолошка библиотека.

17 Цветковић, Д. (1998) *Соколи и Соколски слетови*, Београд: Књигопром.

приказивао „приредбе” у виду јавних часова. Београђани су ове догађаје пратили са великим интересовањем, те је тако и Кнез Михајло присуствујући једном јавном часу утицао да се на месту садашње зграде САНУ у Кнез Михајловој улици припреми терен за вежбање и направе гимнастичке справе, а 1861. године финансирао је изградњу дворане за вежбање у близини Калемегдана¹⁸. Рад друштва у Србији, Хрватској и Словенији био је прожет идејом ослобођења и уједињења свих Југословена, па је због таквих идеолошких тенденција током Првог светског рата соколство распуштено, а Соколи су заједно са својом идејом смештени на оптуженичку клупу. Након рата, оснивањем Краљевине, створени су услови за обнову соколства па у прогласу из 1919. године стоји: „Више не може и не сме да буде ни српско, ни хрватско ни словеначко Соколство, од троје постајемо једно, од три старе свести стварамо нову свест”. Исте године, 26. јануара се у Загребу на позив др. Лазе Поповића организује састанак првака националних Соколстава, где је донета декларација соколске мисли под начелом „једна држава, један народ, једно Соколство” те усаглашава одлука о Соколском Сабору у Београду на Видовдан исте године. Како је Београд претпрео велика страдања током рата, састанак није било могуће технички организовати по замишљеном плану, те је Сабор премештен у Нови Сад у коме се 28. јуна 1919. године у присуству преко 706 делегата оснива Соколски Савез СХС са наглашеном идејом „народности, слободе и демократизма”. Убрзо је донет и Устав који предвиђа „јединствена, неплеменска, заједничка соколска друштва, организована у Жупе, а ове у Соколски Савез СХС.”¹⁹

Ослањајући се на идеје и традицију развоја идеологије интегралног југословенства, након увођења „шестојануарске диктатуре” 1929. године, са својих 82.000 чланова, ЈСС мења назив у „Соко Краљевине Југославије”²⁰. Државној јавној политици и њеној примени је била потребна организација која ће идеју интегралног југословенства учврстити у народу те се Законом о оснивању „Сокола Краљевине Југославије” од 5. децембра 1929. године врши потпуно подржављење организације, а на место старешине је именован наследник престола Петар Карађорђевић. Овај закон је уређивао „да се до тада постојећа друштва за физичко и морално васпитање укидају”, те је дефинисао облик финансирања, организовања и повластице за чланове. На тај начин соколски Савез

18 Исто.

19 Брозовић, А. (1930) *Свеславенско соколство: Свесоколски слет 1930*, Београд: Савез Сокола Краљевине Југославије.

20 Исто.

добија значајно место у државној јавној политици и њеној примени која очекује да ће покрет својим радом утицати на трајно духовно уједињење целокупног народа.

Тако, покрет постаје инструмент владајуће групе, где се физичка култура појављује као посебно средство за политичко организовање и окупљање заједнице у циљу јачања јединственог идентитета нације. Прихватањем своје наглашене улоге у стварању конструкције (над)националног јединства, на првој седници Савеза Сокола Краљевине Југославије у њиховим просторијама на Теразијама, крајем јануара 1930. године донета је одлука да слетски дани буду одржани под називом ”Први свесоколски слет краљевине Југославије”, према програму вежби др Виктора Мурника и под покровитељством краља Александра, са разгранатим финансијским, организационим, али концептуалним капацитетом у погледу промовисања политике интегралног југословенства.

*Студија случаја –
Свесоколски слет 1930. године у Београду*

У новинском издању „Време”, годину и по дана пре реализације Свесоколског слета у Београду, председник слетског одбора подстарешина Ђура Паунковић истиче проблем позиције будућег слетишта и финансијски аспект догађаја. Према Меморандуму од 19. 3. 1929. које је краљу Александру упутило вођство СКЈ, наводе се молба за одобрење планиране позиције будућег слетишта „раван Доњег града, за 5.000 вежбача и 100.000 гледалаца”, као и молба за „широком потпором државне управе у техничким и финансијским припремама”. Ако се узме у обзир да је чланство за потребе слета прикупило 800.000 динара, а да је само слетиште коштало преко 8.000.000 динара може се препознати јасна намера Краља и владајуће групе да манифестација буде успешно изведена. Тако је, према његовој замисли одабрана „палилулска четврт”, на земљишту Техничког факултета, „на добром положају такорећи у сред града, јер од Теразија до слетишта има 10 минута лаганог хода новом и широком улицом Краља Александра.”²¹

Са становишта управљања догађајем најпре је формиран слетски одбор, састављен од 14 секција које су бројале преко 500 чланова. Грађевинска секција предвођена архитектом Коруновићем, у изградњи слетишта је координисала рад четири тесарска предузећа, док је за прераду дрвене грађе било одговорно једно од највећих државних предузећа у

21 План привременог стадиона (слетишта) израдио је виши архитекта Министарства грађевине Момир Коруновић.

земљи „Шипад”. Секција за смештај учесника је обезбедила да гости буду прихваћени, од дочека на свим приступним станицама, преко београдских средњих и трговачких школа, касарнама, или за ту прилику подигнутим хангарима и шаторима. Секција, готово у потпуности сачињена од соколица, прикупљала је податке о расположивим собама у хотелима и гостионицама, као и код приватних лица, али је такође и апеловала на Београђане у смеру гостопримства и уступања смештаја у приватним становима, понекад и изабацивањем мотивационих летака из авиона. Према апелу Секције за смештај зграде у Београду, јавне и приватне у центру и на периферији, биле су окићене државним заставама, а радње украшене разним соколским амблемима, заставама и сликама.

Чланови Здравствене секције, Лекари Жупа дежурали су са својим члановима, док су на слетишту, са сваке стране подигнуте амбуланте за збрињавање повређених. Организована је санитетска служба на железничкој станици, а сваки соколски воз пратио је соколски лекар са ручном амбулантом. На свим успутним станицама испитана је пијаћа вода, док је на већим обезбеђено место за прање руку и умивање. Како су током јуна била предвиђене велике врућине, Секција је прописала мере за продају воћа и контролисала све станичке ресторане и бифее. Свој рад Секција је обављала уз помоћ амбуланта са великим бројем виђених лекара из цивилних и здравствених институција, а такође је издавала упутства за здравствену приреду приступања слету.

Прехрамбена секција прикупљала је податке о организацији хране, посебно вежбајућег чланства у близини самог слетишта. Секција је била у сталном контакту са Савезом гостионичара, а у сарадњи са Удружењем месара и кобасичара реализовала је конференцију својих чланова у сали Занатске коморе на тему „пажње у послу, великих врућина и скромности цене”.

У припреми слета посебно се издваја посвећеност пропагандне секције на чијем челу је био слепи мајор Лујо Ловрић. Ова секција развијала је стратегију оглашавања у земљи и иностранству и успостављала односе са радио станицама и новинарима. На тај начин је Секција уговорила са Дирекцијом београдске радио станице да уз помоћ фирми *Телефункен* и *Филипс* реализује радио пренос уз помоћ јаких звучника на 40 јавних места широм земље, како би се слушале вести са Слета и обезбедила што боља обавештеност о догађају. Расписује конкурсе за сва креативна решења и филмове, али и ангажује дописнике по Жупама. У складу са својом улогом у припреми државног догађаја Секција

је поред акредитације новинара, вршила и преглед њихових текстова те издавала одобрења приликом објаве или емитовања. Кроз процедуру јавних конкурса, а за потребе учесника и туриста Секција производи: 400.000 разгледница и маркица које су се куповале, 22.000 великих слетских плаката аутора Звонимира Ракамарића, академског сликара, 100.000 комада слетских значака (које су омогућавале разне повластице), 30.000 значака за соколску омладину, 100 милиона комада цигарета *Соко* са соколским амблемима, итд.

Слетски одбор је поред ових приредио и читав низ програма у сарадњи са националним културним организацијама међу којима су: изложбе у павиљону Цвијете Зузорић, концерт Београдске филхармоније, трке Кола јахача, велика изложба народног везива и ткива у дому Кола Српских Сестара, изложба слика Бориса Литвинова, изложба историјских слика „Трагедија и Слава Србије и света”. У истој организацији приређен је и Први сајам књига на нашим просторима у сарадњи са удруженим београдским књижараима и издавачима. „Као једна од највећих културних атракција за време трајања слета била је приредба великог концерта на самом слетишту. Војни оркестар београдског гарнизона био је потпомогнут са најбољим капелницима и и војним музичарима из целе земље са преко 400 учесника, а диригент је био капелник Краљеве гарде пуковник Покорни”. У круг слетског програма спада и интернационална радио емисија, југословенског музичког програма извођена из Народног позоришта, која је трајала 90 минута, а за чији пренос је у Београду и на територији целе земље било постављено 80 гигантофона.

Крајем маја исте године дужност је примио нови председник Београдске општине, градоначелник Милан Нешић који је имао задатак да са својим секторима анимира јавност, па тако заједно са слетским одбором издаје проглас: „Нека се сваки Београђанин сматра као домаћин гостима, на свакоме месту указује пуно и срдечно гостопримство. Београђани се позивају да учине топло и искрено гостољубље за време соколског слета, и тако испуне грађанску дужност према части престонице”. Први свесоколски слет Сокола Краљевине Југославије одржан је током целог месеца јуна, па је тако прва недеља била посвећена средњошколској омладини, друга војсци, трећа нараштајима, и четврта којој су припадали главни слетски дани крајем месеца (27, 28, 29) односила се на соколско чланство. Београд је тих дана угостио Соколе пристигле бродом или возом из Лужице, Француске, Румуније, Чешке, Пољске, Америке.

Последњег слетског дана организована је двочасовна поворка кроз редове 200.000 Београђана, која је кренула од Славије са 20.000 учесника, а испред зграде нове скупштине је изведен дефиле пред краљевском породицом која се налазила у специјално изграђеном павиљону. О догађају чија је основна замисао била промоција интегралног југословенства извештавали су сви расположиви домаћи медији, као и страна штампа из Велика Британије, Италије, Пољске, Чешке, Румуније, Немачке²².

Закључак

Конструкцију (над)националног индентитета није (било) могуће спроводити изван оквира институционализованог контекста, он се одвијао у амбијенту политичке или економске моћи институција. У процес јавног управљања убраја се институционално планирање, па је у југословенској пракси избор организација и институција (државних и парламентарних актера), које ће учествовати у спровођењу циљева јавних политика, утицао на дефинисање механизма одговорности и њихових појединачних улога у том процесу. У раду даље усвајамо да јавне политике, кроз идеолошки апарат који је сачињен од различитих институција и организација, помажу у обликовању јавне свести, водећи притом рачуна да подређене групе прихвате успостављени друштвени поредак²³. Појава идеологије као конститутивног елемента погледа на свет, чини сложену структуру која укључује подједнако концепте, веровања, мисли, као и симболичке конструкције²⁴. Концепт идеје југословенства се тако заснивао на значењима и представама који су циљно произведени, а који су доживљавани као стање политичког, економског и културног поретка у коме људи налазе смисао.

Настанак обе државе, које су у свом називу носиле назив Југославија (Краљевина и СФРЈ), наметао је потребу за раскидом са затеченим стањем, те успостављањем нових система који ће бити способни да служе јединственим циљевима државног апарата који укључује и идеолошку компоненту²⁵. Нови национално-идеолошки концепт након увођења диктатуре краља Александра Карађорђевића, 6. јануара 1929. године, морао је бити основна линија деловања свих (над) националних/југословенских организација, а једна, ако не и

22 АЈ, фонд 74

23 Алтисер, Л. (2009) *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Београд: Карпос.

24 Исто.

25 Димић, Љ. (1997) *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, Београд: Стубови културе.

најважнија међу њима, била је организација Соколског савеза краљевине Југославије. Различитим актима дат је идеолошки оквир Соколског савеза, те он постаје „сарадник државе у решавању крупних националних задатака”, без обзира на истицање да је „законодавство променило организациону структуру, али не и бит соколске идеје”. Поддржављење до тада независне соколске организације огледало се и у томе што су сада управу Савеза именовали министар просвете и министар војске у сагласности с председником министарског Савета. Настала с циљем подизања телесно здравих, морално јаких и национално свесних држављана, соколска организација с временом постаје инструмент јавних политика и државног идеолошког апарата, који као основни алат/пројекат користи државну културалну изведбу – слет, са свим припадајућим елементима (процесијама, штафетама и сл.).

Готово исти сценски оквир соколских слетова преузима државни идеолошки апарат у социјализму, само привидно стварајући нове симболе који су указивали на особеност и потребу за иновацијом с циљем истицања расцепа новог државног система са прошлошћу. У периоду социјализма из соколске традиције прво је преузета традиција штафете, па је тако први полазак штафете организован из Крагујевца 1945. године, док је у периоду 1945–1956. године у предавању штафете учествовало 10.291.500 Југословена, а палице су прешле пут дугачак 877.000 километара. Десету јубиларну штафету Тито је примио пред 50.000 посетилаца на стадиону ЈНА и тада је у свом обраћању изнео став поводом манифестације на основу које Организационо-политички секретаријат савезног одбора ССРЊ 2. фебруара 1957. године доноси документ где износи закључке поводом карактера прославе 25. маја, њених идеолошких и организационих питања. Празник тада добија име „Дан младости”, а штафета постаје „Штафета младости” и, уз поруку омладине и народа, предаје се другу Титу на стадиону ЈНА у оквиру централне манифестације. Овом приликом доноси се и одлука о оснивању Савезног одбора за прославу 25. маја.

Анализа је показала на који начин јавно управљање утиче на организационе механизме приликом спровођења циљева које је утемељила јавна политка у погледу методологије репрезентације националног идентитета. Посматрањем контекста настајања и формулисања циљева јавне политике у изградњи идеје југословенства, затим начина јавног управљања кроз деловање различитих (институционалних) актера, те спровођења државних слетова ствара се оквир о међусобним зависностима и нивоима управљања када је

реч о државној културалној изведби. Истраживачки оквир је показао да са становишта примене јавне политике у пољу културе у ширем смислу, имплицитна културна политика кроз независне организационе форме утиче на концепт управљања културом у тренутку друштвених и идеолошких промена.

ЛИТЕРАТУРА:

- Андерсон, Б. (1998) *Нација замишљена заједница*, Београд: Плато.
- Алтисер, Л. (2009) *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Београд: Карпос.
- Бакић, Ј. (2004) *Идеологије Југословенства између српског и хрватског национализма 1918–1941*, Градска народна библиотека Жарко Зрењанин.
- Брозовић, А. (1930) *Свеславенско соколство: Свесоколски слет 1930*, Београд: Савез Сокола Краљевине Југославије.
- Цветковић, Д. (1998) *Соколи и Соколски слетови*, Београд: Књигопром.
- Димић, Љ. (1997) *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, Београд: Стубови културе.
- Дивињо, Ж. (1978) *Социологија позоришта*, Београд: БИГЗ.
- Hill, M. (2010) *Proces stvaranja javnih politika*, Zagreb: FPZ biblioteka *Politička misao*.
- Ђукић, В. (2010) *Држава и култура, студије савремене културне политике*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Đokić, D. (2003) *Yugoslavism, Histories of a Failed Idea 1918–1992*, London: Hurts and Co.
- Ђорђевић, Ј. (1997) *Политичке светковине и ритуали*, Београд: Досије.
- Fischer-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London: Routledge.
- Жутић, Н. (1991) *Соколи: идеологија у физичкој култури Краљевине Југославије 1929–1941*, Београд: Ангротраде.
- Гелнер, Е. (1997) *Нације и национализам*, Нови Сад: Матица српска.
- Јовићевић, А. и Вујановић, А. (2006) *Увод у студије перформанса*, Београд: Фабрика књига.
- Кастратовић, В. (2012) *Континуитет и дисконтинуитет, оквири конструисања југословенског културног наслеђа*, Београд: Етнолошка библиотека.

Меденица, И. (2014) *Видовдан и његове изведбе 1989–2014*, Зборник ФДУ, Београд: Факултет драмских уметности.

O'Toole Laurence, J. and Kenneth, J. M. (2011) *Public management: Organizations, governance, and performance*, Cambridge University Press.

Singer, M. (1972) *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Modern Civilization*, New York, Washington, London: Praeger Publishers.

Scmitt, T. (2011) *Cultural Governance as a conceptual framework*, Gotingen: MMG.

Тимотијевић, М. (2005) *Народно позориште у Београду: храм патриотске религије*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

Архив:

Архив града Београда, Фонд ИАБ-1119.

Архив Југославије: Дворски фонд – Соколска друштва 74, Фонд Социјалистичке омладине Југославије 114, Фонд Министарства иностраних послова КЈ 334, Фонд Мин. Сав. Централног Пресбирова КЈ 38.

Архив Србије, Фонд „Прво београдско гимнастичко друштво Соко”.

Архив Југословенске кинотеке, Новаковић журнал – Соколски слет у Београду 1930. године.

Jovana Karaulić

University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

INFLUENCE OF PUBLIC POLICIES ON THE CULTURAL EXPRESSIONS OF YUGOSLAVISM

Abstract

With its insight into the political, sociological and cultural discourse of the Yugoslav praxis, this research has an objective to show how management of the cultural productions in the function of an ideological apparatus has depended on actual public and cultural policies. An analysis of the interconnection and “flow over” of the public policy, its organizational instigators and the symbolic equivalent of transposing the political reality through cultural productions/rallies will discover the similarities and differences in the concepts of managing ideological projects in different historic periods in Yugoslavia. The purpose of this research process (involving an empirical method of case study on the example of cultural festivity/rallies in the period of existence of both Yugoslavia states) is to describe the existing forms and methods of organizing state scenic spectacles i.e. to describe the general understanding of the phenomena and the levels of management of cultural productions in the function of public policies.

Key words: *public policies, cultural productions, implicit cultural policies, rally, Yugoslavism*



Носач, Београд, седамдесете године 20. века,
Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић

Универзитет уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1861028K

УДК 7(497.11)“1930/1940”

75.071.1 Кујачић М.

стручни рад

АВАНГАРДА И КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ

ФРАГМЕНТИ О КОНТИНУИТЕТИМА У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ КУЛТУРИ И УМЕТНОСТИ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ

Сажетак: *Послератна југословенска историјско-уметничка струка је предратну „социјалну уметност” уско, непрецизно, једнолинијски и превише тенденциозно везивала за догматски дефинисану уметност социјалистичког реализма. У таквој дихотомној визури, југословенски уметници у међуратном периоду су сврставани у „париску” (модернистичку, нетенденциозну и недогматску) или пак „харковску” (социјално „реалистичку”, партијску) струју. У раду се даје ново читање односа и међусобних утицаја на југословенској културно-уметничкој сцени између два светска рата, са посебним нагласком на односе уметности и политике. Истражују се односи зенитизма и надреализма, као критичких и еманципацијских авангардних уметничко-теоријских појава и уметности „критичког реализма” (Лукачев појам) која се везивала за праксу илегалне уметничке групе „Живот”, југословенског револуционарног друштвеног покрета и комунистичке партије. Читање помнутих односа отвара простор за комплексно сагледавање одређеног континуитета авангардних културно-уметничких пракси у измењеним друштвено-политичким околностима тридесетих година 20. века које одликује убрзана фашизација друштва и близина рата.*

Кључне речи: авангарда, зенитизам, надреализам, социјална уметност, критички реализам

Године 1932. године, уметник Мирко Кујачић је организовао самосталну изложбу у Павлићу *Цвијета Зузорић* на Калемегдану, у оквиру које је изложио два, за наше истраживање, специфична рада; на једном платну, премазаном белом бојом, поставио је изношене радничке цокуле док је на другом, „окачио“ везу лука.¹ Први рад је назвао *Зимски мотив*, други *Корен београдске уметности*. Изложбу је пратио и каталог са Кујачићевим манифестом у коме се јавно изјашњава против владајућег стања у тадашњој ликовној уметности, критикујући између осталог и свој дотадашњи рад. Уметник се на отварању појавио у плавој радничкој кошуљи и пред публиком прочитао свој манифест, проглашавајући борбу против доминантних буржоаских концепција уметности, против чисте уметности, против уздизања уметничке личности, „против традиције“, „вечне лепоте“ и „индивидуалистичке мисли“, а за „човечанску мисао“, „поезију напретка“ и за колективну уметност правде.² Кујачићева изложба и *Манифест* имали су ефекат догађаја у Бадијувском смислу (Alain Badiou)³ на београдској прогресивној културно-уметничкој сцени; како можемо сазнати из тадашње дневне штампе и периодике велики број посетилаца је био присутан на самом отварању, док се данима након изложбе извештавало о „интересантном“ догађају на Калемегдану.

Рад се враћа на примарну архивску грађу, како би покушао да избегне наслале историчарско-уметничких и теоријских интерпретација које су настајале у периоду након Другог светског рата, условљеног хладноратовском политиком у међународном позицирању Југославије и њене културне политике. Таква перспектива је самим тим утицала и на доминантне модернистичке наративе о предратној „социјалној уметности“, углавном једнодимензионално тумачене кроз симплификовану дихотомију (уметничке) аутономије насуprot (партијске) хетерономије. У тако постављеном оквиру појаву „социјалне уметности“ четврте деценије у југословенској уметности не треба читати у супротности са авангардним уметничким праксама претходних деценија, већ управо као њихов специфични континуитет. Јер, „социјална уметност“, то јест „критички реализам“ (Лукачев термин)

1 Рад је писан у оквиру истраживања спроведеног на Интердисциплинарним докторским студијама Теорије уметности и медија, Универзитета уметности у Београду, као део дисертације под насловом „Теорија и пракса критичке левнице у југословенској култури (југословенска уметност између два светска рата и револуционарни друштвени покрет)“.

2 Кујачић, М. (1932) *Мој манифест*, Београд: Штампарско издавачко предузеће „Време“.

3 Видети: Badiou, A. (2013) *Buđenje istorije*, Beograd: Centar za medije i komunikacije.

јесте наставак авангардних уметничких пракси, али у измењеним околностима, под којима се мења и сам (авангардни) уметнички језик, али и „спољашње” друштвено-политичке околности, које (друштвене) праксе уметности и револуције поново доводе у везу.⁴ У том смислу, „авангардно”⁵ се у уметности критичког реализма огледа у промени места и улоге уметности у измењеним политичким околностима и обостраној свести о нужности преклапања њихових пракси. У таквој ситуацији, револуционарни чин постаје борба уметника за промену средстава за производњу и производних услова рада. Унутар уметничког поља, борба за промену средстава за производњу дешава се преузимањем медија графике као оног који омогућава лаку доступност и масовну репродукцију⁶, док се борба за мењање производних услова рада дешава на плану организовања уметника и уметница за боље радне и животне услове. Оснивањем илегалне уметничке групе *Живот*⁷ у којој је Мирко Кујачић био једна од кључних фигура а која је била у вези са револуционарним друштвеним покретом (радничким, студентским, женским), иницирањем покрета *Бојкоташа* и *Салона независних*, серијом контра-изложби које су за циљ имале побољшање излагачких и радних услова у оквиру тада јединог званичног изложбеног простора у Београду, Павиљона *Цвијета Зузорић* на Калемегдану, те организовањем *левог уметничког фронта*, неминовно, оваква уметничка пракса имала је своје материјалне учинке и на политичком плану. Она је била само још један у низу (уметничких) доприноса политици Народног фронта која је водила ка хоризонту Народно-ослободилачке борбе и (настанку) социјалистичке Југославије.

4 Овде се наслањам на тезе о уметности и револуцији Гералда Раунига (Gerald Raunig), као и Џон Робертса (John Roberts). Видети: Raunig, G. (2006) *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, Novi Sad: Kuda.org i Futura; Robert, J. (2015) *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London: Verso.

5 Појам авангардног употребљавам на начин како овај појам у новом читању формулише Џон Робертс, у којем поново ишчитава важност авангардних уметничких пракси. Видети: Robert, J. нав. дело.

6 Видети тезе Валтера Бењамина (Walter Benjamin) изнесене у тексту: Уметничко дело у веку своје техничке репродукције у: Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.

7 Уметничка група *Живот* је основана 1934. године. Један од њених покретача је био управо Мирко Кујачић у чијем је атељеу група и била оформљена. Остали чланови и чланице групе или њихови сарадници у различитим временским периодима су били: Ђорђе Андрејевић Кун, Ђурђе Теодоровић, Драган Баја Бераковић, Јосип Бепо Бенковић, Радојица Живановић Ное, Владета Пиперски, Винко Грдан, Стеван Боднаров, Бранко Шотра, Бора Барух, Боба Ђорђевић, Вера Чохаџић, Данијел Озмо, Воја Димитријевић, Пиво Караматијевић, Моша Пијаде и други.

На примеру Мирка Кујачића и његовог односа са појединим протагонистима зенитизма и надреализма, истражујемо постојање авангардних тенденција у покрету „критичког реализма” четврте деценије 20. века, пре свега у Београду, али са свешћу о југословенском карактеру поменутих уметничких пракси. Док је у додир са зенитизмом дошао у Паризу преко директног контакта и дружења са Љубомиром Мицићем и његовим братом Бранком Ве Пољанским у периоду између 1926. и 1928. године, надреалистичке утицаје Кујачић је добијао нешто касније и то зближавањем са Радојицом Живановићем Ноем, по свом доласку у Београд из Париза. Иако су Мицић и зенитизам као покрет били оптуживани за (каснији) „србизам”, „десничарење” и „национализам”,⁸ у периоду излагања часописа (1921–1926) то је био еклектични и експериментални југословенски авангардни покрет који је критиковао буржоаско друштво и његове вредности, отворено артикулисао комунистичке идеје, промовисао совјетску авангардну уметност и европску лево оријентисану авангарду. Како сматра Сезгин Бојник (Sezgin Boynik) који се у својој студији бавио детектовањем марксистичко-лењинистичких корена зенитизма анализирајући филм *Сплав Медузе* Карпа Године, комунизам зенитизма има смисла уколико се првенствено разуме као нешто што је културне, и специфично, синематске природе: „Овај културни – или уметнички – комунизам, истовремено ограничава политизацију авангардне уметности. Главни разлог тог ограничавања јесте разумевање комунизма као мржње према буржоазији, која замењује порицање марксистичко-лењинистичке теорије анархонихилистичком негацијом буржоазије и популистичког норматива.”⁹ У зенитистичким текстовима идеологом „Москву” треба схватити као радикалну трансформацију свакодневног живота и његов политички значај који добија након Октобарске револуције, која је оставила траг на читав зенитистички покрет, што се може видети и на примеру његове еклектичне авангардистичке естетике под утицајем руске авангарде. Сезгин Бојник у свом тексту закључује „да је ефекат Октобарске револуције далеко дубљи и снажнији него што се обично признаје” и да је задатак нових читања историјских авангарди „инсистирање на исправном идентификовању ових тренутака прожимања политике и уметности без прихватања норми и

8 Видети: Маркуш, З. (2003) *Зенитизам*, Београд: ИП Сигнатуре.

9 Bojnik S. Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film „Splav meduze” Karpa Godine, u: *En Garde 20/21*, priredio Dimitrijević, B. (2016), Beograd: Heinrich Boll Stiftung i CZKD, str. 68–76.

концепата које успостављају реакционарни дискурси историје уметности.”¹⁰

Међутим, управо су реакционарни дискурси које Бојник помиње допринели да зенитизам и критички реализам скоро уопште нису довођени у везу, током читаве фазе („социјалистичке”) модернистичке историје уметности и критике, у којој је зенитизам најчешће сматран „националистичким” изродом југословенске авангарде. Ипак, чак и летимичним враћањем на само последњи број овог часописа, те читајући поново у целости већ поменути текст *Зенитизам кроз призму марксизма*, може се стећи утисак колико је зенитизам био под утицајем марксизма, руске лево оријентисане авангарде и тадашњих пролетерских борби. Како у свом истраживању о зенитизму истиче Ирина Суботић, Љубомир Мицић не само да је био филозоф, песник и есејиста, већ и организатор многих догађаја, али и промотор интернационалне авангарде у тадашњој Југославији. Поред промовисања и објављивања радова многих интернационалних уметника, Мицић је организовао једну од најзначајнијих интернационалних изложби у тој деценији која је засигурно извршила утицај на политизовану уметничку сцену. Током априла 1924. године у Музичкој школи *Станковић*, отворио је велику *Међународну Зенитову изложбу нове уметности* која је обухватала преко сто кубистичких, конструктивистичких, експресионистичких, футуристичких и зенитистичких радова уметника из Белгије, Данске, Бугарске, Немачке, Холандије, Француске, Русије, Италије, Румуније, Мађарске, САД и Југославије тако смештајући целокупан зенитистички покрет на интернационалну мапу прогресивних уметничких покрета насталих након Првог светског рата.¹¹ Поред тога што је руска авангарда у часопису *Зенит* била најзаступљенија, ту су се могли прочитати текстови у одбрану нове друштвене заједнице, протести против антирусизма у Краљевини СХС, захтеви за успостављањем политичке сарадње и дипломатских односа са једином социјалистичком земљом, апели за помоћ гладнима у Русији, итд. Занимљиво, Кујачићево име се спомиње и поводом састанка футуриста и зенитиста у Паризу октобра 1925. године, о чему је објављен и скраћени интервју у *Зениту* бр. 37 у којем се јасно чита да се Бранко Ве Пољански у улози представника Зенитизма, ограђује од њихових исказаних симпатија за италијански фашизам, својатања зенитизма и паљења словенског дома у Трсту.

¹⁰ Исто, стр. 76.

¹¹ Видети: Суботић, И. (2000) *Од авангарде до аркадије*, Београд: Клио. Ауторка наводи да се изложба у главним цртама може реконструисати преко 25. броја часописа *Зенит*, који је истовремено и њен каталог.

Састанак се десио у Паризу након Маринетијевог предавања под називом *Футуризам или пасатизам, фашизам или антифашизам*, на коме је поред Бранка Ве Пољанског био присутан и Мирко Кујачић.

Кујачић ће бити сведок и посматрач (можда и маргинални протагониста) формирања надреалистичког покрета, бурних збивања око и унутар покрета, читалац њихових семиналних публикација, полемика и расправа које су произвели на сцени југословенске критичке левице, затим, унутрашњих сукоба и контрадикција и коначног гашења покрета.¹² Све се то збивало у релативно кратком временском периоду између 1929. и 1932. године, када је и Кујачић већину свог времена проводио у Београду, размишљајући и припремајући свој лични јавни „обрачун” са постојећим друштвеним оквиром, буржоаским концептом уметности, и покушајем одговора на питање: *шта да се ради?* коначно артикулисаним кроз поменути *Мој Манифест*. Посебно ће сусрет и каснија дугогодишња сарадња са Радојицом Живановићем Ноем, даље политизовати његов рад и допринети ближој вези са надреалистичким покретом и читавом лево-оријентисаном авангардистичком струјом, под чијим утицајем је Кујачић експериментисао са различитим уметничким формама и изразима; у сликарству, перформансу, глуми, ликовној критици, графичи, дизајну.

У том смислу, питање односа надреалистичког покрета и покрета критичког реализма јесте од несумњиве важности. Разлог више да се поново осветли овај однос лежи и у (недовољно истицањој) чињеници да су многи протагонисти југословенског надреализма наставили своје ангажовање у оквиру (хетерогеног) покрета *левог уметничког фронта* који делује током читаве четврте деценије 20. века. Већ је и сам Протић увидео ту органску повезаност која ће често бити стављана у други план, нарочито у каснијим интерпретацијама чувеног „сукоба на левици” у којима ће акценат бити стављен на сукоб, то јест, „непремостиве разлике”¹³ у много већој мери од оног момента „заједничког”.¹⁴ Такав *органички* однос надреализма и критичког реализма се на парадигматичан начин рефлектује у уметничко-теоријском раду Радојице Живановића Ное, који производећи *заједничко* ова два уметничка феномена међусобно их преплиће, надовезује, судара. Ное Живановић је био једини сликар

12 О новом, исцрпном читању надреализма видети: Sretenović, D. (2016) *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik.

13 Видети нпр: Lasić, S. (1970) *Sukob na književnoj ljevici*, Zagreb: Liber.

14 Протић, М. Б. нав. дело, стр. 327.

међу надреалистима књижевницима, који тенденцију ка „социјалној уметности” показује већ у часопису *Немогуће*, а нарочито поводом анкете *Чељуст дијалектике*. Као такав, он је најчешће био тек успутна појава приликом књижевно-теоријских анализа овог покрета и/или пратећег феномена „сукоба на левици”. Истицан је његов скромни сликарски опус, док је његов критичарско-теоријски рад углавном био на маргини, давањем много већег простора ауторима овог покрета који су пре свега деловали у пољу књижевности и стога најчешће означавани као кључни (на пример, Марко Ристић, Коча Поповић, Ване Бор, и др.).¹⁵ С друге стране, није довољно истицан ни као важна (теоријска) фигура социјалног покрета на београдској сцени, самим тим што је читав покрет у уметности превише олако довођен у везу са „харковском политиком”, те карактерисан као „догматски” и „тенденциозно”, чиме су и ликовни критичари и теоретичари унутар овог покрета, најчешће и сами били дисквалификовани. Додатно, за разлику од надреалистичког покрета који је превасходно био књижевно-теоријски покрет, а само својим једним делом „ликовно-визуелни” (оличен у раду Ное Живановића који се касније придружује групи *Живот и левом уметничком фронту*) покрет критичког реализма је доминантно био „ликовно-визуелни”, иако је и покрет социјалне књижевности био значајан. Један од разлога за такву промену можемо детектовати и у самом медију којим су деловали.

Оно што су неоспорни утицаји надреализма као покрета на „социјалну уметност” јесу манифестни карактер својствен већини авангардних покрета, текстови праћени визуелним експериментима, часописи, затим колективни дух који проиилази из политике покрета свесно окренуте марксизму и комунизму, спајајући га са тада новом и авангардном психоанализом, као и експериментисање са различитим техникама у пољу визуелне уметности, отклон од сликарства као инхерентно буржоаске технике, у правцу других медија и формата. Међутим, док су надреалисти експериментисали

15 Дејан Сретеновић у књизи *Урнебесни кликер*, тумачења надреализма пре свега као књижевне авангарде, приписује касном откривању визуелне продукције надреализма. Тек је 1969. године први пут ова страна надреалистичке активности јавно изложена у Музеју савремене уметности у Београду захваљујући тадашњем директору Музеја, Миодрагу Б. Протићу. Ради се о изложби *Надреализам – Социјална уметност*, у оквиру циклуса *Југословенска уметност XX века*, на којој је изложен 121 експонат индивидуалних и колективних радова свих чланова групе који су изводили визуелна дела: Оскара Давича, Милана Дединца, Ђорђа Костића, Душана Матића, Марка Ристића, Луле и Александра Вуча, Николе Вуча, Ванета Живадиновића Бора и Радојице Живановића Ноа. Видети више: Sretenović, D. нав. дело, стр. 29.

са широким дијапазоном различитих техника и жанрова (од фотографије, колажа, цртежа, акварела, графике, асамблажа, па све до фотограма, декалкоманије и *cadavre exquis*) протагонисти „социјалне уметности” свесно и политички бирају графику као најподеснији и свима доступан репродуктивни масовни медиј. Занимљиво, и Дејан Сретеновић, аутор недавне студије о надреалистичком покрету, изгледа да упада у модернистичку замку, перпетуирајући тезу о надреализму „као последњој југословенској књижевно-уметничкој историјској авангарди”¹⁶ тако посредно и непосредно дисквалификујући могућност континуитета авангардних пракси у оквиру широко практиковане „уметничке левнице“ у литератури најчешће (уопштено и непрецизно) дефинисане као „социјална уметност”. А управо та контрадикција изражена кроз чувени „сукоб на левници”, уколико се посматра из перспективе *дијалектичке целине* и *органске* везе, говори у прилог томе да југословенски надреализам јесте био авангардна пракса чији се специфични континуитет огледа у критичкој¹⁷ уметности левнице, то јест, критичком реализму који му следи.

Када размишљамо о континуитету конкретних уметничких пракси, неопходно је имати у виду да укупно раздобље међуратног периода на југословенском подручју обилује различитим политичким и економским кризама, али за разлику од прве половине двадесетих година коју карактерише релативна привредна стабилност и раст захваљујући привременој стабилизацији капитализма, период који обухвата крај треће деценије па све до почетка Другог светског рата, јесте период великих економских и политичких криза, пауперизације становништва, друштвених немира, радничких штрајкова, све учесталијих појава фашизације друштва и његове нормализације у свакодневици. Предратна Југославија је била једна од насиромашнијих земаља у тадашњој Европи, упркос богатим природним ресурсима и економска полуколонија Запада¹⁸ док је привреда у већини почивала

16 Исто, стр. 107.

17 Више о појму, концепту и традицији критичке уметности видети у: Vesić, J. (2013) *Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi, Frakcija, časopis za izvedbene umjetnosti*, br. 68/69, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost. Према Јелени Весић, таква уметничка пракса која се развијала из доктрине саморефлексије и самокритике уметничког система, за циљ је имала да кроз критику институције уметности настале у либералном грађанском друштву, уметност врати у животну и друштвену праксу, враћајући се тиме и на питања начина производње и потрошње, кроз перспективу политичке економије и марксистичке теорије уметности.

18 Suvin, D. (2014) *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, str. 183.

на страном (немачком) капиталу, који је, у годинама које су долазиле, заузимао доминантну позицију у рударству, индустрији и банкарству.

У таквој друштвено-политичкој клими, током 1928. и 1929. године, више спонтано, а у годинама од 1930. до 1932. године па све до краја деценије, на један организованији начин, јавља се *леви фронт у уметности*, који окупља читав низ лево оријентисаних интелектуалаца, књижевника и књижевница, уметника и уметница, културних радника и радница, који, услед режимске диктатуре и репресије, проналазе алтернативне просторе за уметничко и политичко деловање. Они делују кроз низ часописа који су стално и изнова излазили – док су претходни забрањивани или гашени услед полицијске цензуре или материјалних неприлика, различитих излагачких формата и других културно-уметничких програма на читавом југословенском простору. У оквиру поменутог фронта, чланови и чланице групе *Живот* радиће на праксама сарадње ширег прогресивног фронта, уметничког и политичког, нарочито важног у периоду између 1935. и 1939. године када различити догађаји, из месеца у месец, дана у дан, постају потенцијални окидач радикалних друштвених промена.

Кујачић је *де факто* био у директном контакту са локалним авангардним покретима – пре свега са зенитизмом и надреализмом. Он јесте био и у контакту са „париском школом”, нарочито у оквиру академије Андреа Лота, у којем је од 1926. године, са повременим прекидима, студирао сликарство. Његов *Манифест* је структурно постављен у духу зенитистичке метрике и слоговности¹⁹. Док одбацује тада доминантне утицаје париског сликарства, нарочито кубизма, узоре за „нову” уметност тражи у раду Георга Гроса, немачког утицајног протагонисте *новог објективизма* док као једине локалне узоре наводи загребачку групу *Земља*. Његова експлицитно марксистичка теорија уметности формулисана у фрагментима и у манифестној форми, једна је од најтемељнијих артикулација проблема уметничког рада у капиталистичком (уметничком) систему и с тим у вези, положаја уметника као „елитног” најамног радника. Такво материјалистичко извођење места уметности у капиталистичкој производњи, управо је на трагу зенитистичких марксистичко-лењинистичких манифестних еклектичних творевина, али и надреалистичких (прото)алтисеровских фројдо-марксистичких анализа које су можда најексплицитније изречене у недовољно пажљиво прочитаној студији

19 Петковић, В. нав. дело, стр. 79.

*Положај надреализма у друштвеном процесу*²⁰, поготово у њеном последњем делу где се експлицитније говори о амбивалентном положају интелектуалаца, те „дијалектичне зависности поезије и социјалног”. С овим другим, утицај постаје очигледнији, када се има на уму блиски временски оквир њиховог штампања као и међусобна повезаност протагониста. Покрети историјске авангарде у југословенској култури (у овом нашем случају – зенитизам, нарочито надреализам) негирају одређења инхерентна аутономној уметности: изолованост од животне праксе, индивидуалну производњу, као и њој одвојену рецепцију – баш као што то чине и револуционарне праксе *критичког реализма* у југословенској међуратној уметности.

ЛИТЕРАТУРА:

- Badiju, A. (2013) *Buđenje istorije*, Beograd: Centar za medije i komunikacije.
- Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Bojnik S. Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film „Splav meduze” Karpa Godine, u: *En Garde 20/21*, priredio Dimitrijević, B. (2016), Beograd: Heinrich Boll Stiftung i CZKD.
- Davičo, O., Kostić, Đ., Matić, D. (1932) *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Raunig, G. (2006) *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, Novi Sad: Kuda.org i Futura.
- Robert, J. (2015) *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London: Verso.
- Sretenović, D. (2016) *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik.
- Suvín, D. (2014) *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd.
- Vesić, J. (2013) Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi, *Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, br. 68/69, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- Бор В. и Ристић, М. (1931) *Анти-Зид*, Београд: Надреалистичка издања у Београду.
- Кујачић, М. (1932) *Мој манифест*, Београд: Штампарско издавачко предузеће „Време”.
- Маркуш, З. (2003) *Зенитизам*, Београд: ИП Сигнатуре.

20 Davičo, O., Kostić, Đ. i Matić, D. (1932) *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, Beograd: Nadrealistička izdanja.

Протић, М. Б. (1970) *Српско сликарство XX века*, Београд: Нолит.

Суботић, И. (2000) *Од авангарде до аркадије*, Београд: Клио.

Ћетковић, В. (1991) *Социјална уметност у Србији између два рата*, Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду.

Vida Knežević
University in Belgrade

AVANT-GARDE AND CRITICAL REALISM

FRAGMENTS OF CONTINUITY IN YUGOSLAV CULTURE AND ART IN THE INTERWAR PERIOD

Abstract

This paper deals with a re-reading of avant-garde and critical art practices that were emerging and developing in the interwar period in Yugoslavia, and their interrelations. Unlike dominant modernist art-historical analyses that see a discontinuity and breakup with the avant-garde practices that pre-date it – in the “socialist art” of the fourth decade of the twentieth century – this research is trying to read the above mentioned art practices as a certain continuity and with organic coherence. Through a case study of artistic practices of Mirko Kujačić, the paper will show strong influences of Zenithism and Surrealism on the “socialist art”, defining it the art of “critical realism” (term by Lukács). It is stated that one can find avant-garde tendencies in the art of critical realism that take on different art methods and forms due to the changed socio-political circumstances, fast fascistization of the society and the proximity of war. In such political atmosphere, the avant-garde currents are reflected in the “temporal overlaps” of art and politics.

Key words: *avant-garde, Zenithism, Surrealism, socialist art, critical realism*

Факултет за пословне студије и право, Београд;
Универзитет у Крагујевцу, Факултет за хотелијерство
и туризам, Врњачка Бања

DOI 10.5937/kultura1861039K

УДК 338.481(497.1)

338.486.21

прегледни рад

НАСТАНАК ПУТНИЧКО- АГЕНЦИЈСКЕ ДЕЛАТНОСТИ У ЈУГОСЛАВИЈИ КАО ПОКРЕТАЧ РАЗВОЈА КУЛТУРЕ ПУТОВАЊА

Сажетак: Иако је идеја о настанку прве туристичке агенције у Југославији постојала још средином 19. века, било је потребно више од 60 година да се 1923. године у Београду оснује прва туристичка агенција, „Путник”. Настанак туристичке агенције иницирао је бројна путовања, како домаћих, тако и страних туриста на просторе некадашње Југославије. Најпопуларније дестинације у Југославији у првој половини 20. века биле су јужна Србија, Словенија и Јадран. Током 1930. године пословање „Путника” обележила су крстарења, али и путовања на тематске изложбе у Париз, Лондон, Ницу, као и отварање великог броја пословница у различитим градовима у земљи и иностранству. До почетка Другог светског рата, одиграли су се значајни догађаји који су утицали на развој путовања у Југославији: штампање плаката, постера, брошура, промоције дестинација, отварање Сајма у Београду, израда првог туристичког филма у боји. Након Другог светског рата који се веома лоше одразио на туризам у целом свету, па и Југославији, настао је период обнове земље и златно доба туризма Југославије које по броју туриста, њихових ноћења и прихода од туризма никада није премашено. Настанак агенцијске делатности у Југославији допринео је стварању културе путовања која је имала

вишеструке користи како за путнике, тако и за домаћине, али и за друштво у целини.

Кључне речи: *Југославија, путовања, туристичка агенција, „Путник”, туристи.*

Увод

Готово да не постоји догађај који је у историји туризма утицао тако снажно на његов развој, као што је то учинио настанак и развој путничко-агенцијске делатности. Поред слободног времена и новчаних средстава, оснивање прве туристичке агенције Томаса Кука 1845. године у Енглеској заувек је променило токове путовања. Захваљујући томе, путовања су постала доступна свим друштвеним слојевима и попримила су масовни карактер широм света.

У истом временском периоду, наша земља је била под турском окупацијом, те је једно од првих путовања која су била у вези са кретањем становништва ради забаве и разоноде забележено 1846. године, на подручју данашње Србије. Путовање је организовао Јосиф Панчић и то за научнике, ботаничаре и своје студенте. Било је то планинарење по Србији¹.

Нешто касније, тачније 1897. године остало је забележено у часопису „Ловац” да је лов био изузетно популаран међу имућним грађанима, који су често долазили у Србију и ловили заједно са овдашњим кнежевима и краљевима². Допринос грађанства развоју туризма на подручју наше земље почиње крајем 18. века, одласцима на излете и забаве у природи, у „кућице за уживање”, недалеко од града.³ На излете одлазе представници цркве, али и имућни грађани који са собом воде и послугу која је за ту намену носила храну и пиће. У другој половини 19. века породична путовања постају учестала, односно, одласци на летовања и зимовања, посетама бањама⁴.

Прекретницу у развоју путовања на нашим просторима додало је оснивање прве туристичке агенције. Наиме, године 1923. основано је акционарско друштво за саобраћај путника и туриста у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца са седиштем у Београду. Тако је настала прва домаћа туристичка

1 (1897) Часопис *Ловац*, часопис за лов, шумарство и риболов, Београд: Савезно ловачко удружење.

2 Исто.

3 Фотић, А. (2005) *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, Београд: Клио, стр. 855.

4 Озер, А. и Поповић, М. (2015) *Ала смо се наодмарали*, Нови Сад: Музеј Војводине.

агенција под називом „Путник”,⁵ чији ће развој допринети остваривању најбројнијих путовања наших туриста, али и туристичких долазака страних туриста на подручје наше земље.

Настанак прве туристичке агенције у Југославији

Идеја о настанку туристичке агенције „Путник” забележена је још 1862. године и то у другом броју часописа „Путник”, који је излазио у Новом Саду. Упркос томе, морало је да прође скоро 60 година од идеје Ђорђа Рајковића, до самог оснивања прве туристичке агенције⁶.

Иницијативу за оснивање прве домаће туристичке агенције дало је Друштво за промет странаца у Загребу 1911. године. Бројни проблеми међу којима су предњачила ратна питања и несређена политичка ситуација утицали су да наведено Друштво прекине свој рад, али и да га обнови поново 1919. године.⁷

Почетком 1920. године на иницијативу Друштва, организује се конгрес представника термалних купалишта, у оквиру кога су донети важни закључци: „да се оснивају савези купалишта, бања, климатских места, минералних врела и санаторија за целу државу; да је потребно основати једно службено тело у влади које би се бавило проблемима развоја туризма и да се само друштвима или заједници друштава за унапређење туризма да концесија за продају железничких карата изван станичних просторија”⁸.

Наведене сугестије се убрзо разматрају, а 1921. године оснива се Одсек за промет странаца у оквиру Министарства трговине и индустрије.

Завршетком Првог светског рата тежило се обнови земље: изградњи нових грађевина, јавног превоза, комуналних служби, уређењу тргова и улица, обнови комплетне инфраструктуре. Наведено Министарство дало је одобрење 02. 10. 1923. године да „Путник”, друштво за саобраћај путника и

5 Милићевић, С. и Штетић, С. (2017) *Менаџмент у туризму*, Универзитет у Крагујевцу: Факултет за хотелијерство и туризам у Врњачкој Бањи.

6 Вуконић, Б. и Матовић, Р. (1980) *Туристичке агенције*, Свеучилиште у Ријеци и Виша економска школа Пула.

7 Крајчевић, В. (1998) *Путник-акционарско туристичко друштво: 75 година у туризму*, Београд: Путник.

8 Исто, стр. 31.

туриста у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, у Београду, може почети са радом⁹.

Делокруг рада „Путника” и његових правила може се сагледати у оквиру *Службених новина* Краљевине Југославије, бр. 266, од 19. 11.1923. године, где се истиче да је циљ овог друштва да: *путницима и туристима даје бесплатне информације; саставља путне програме, излете и поучна путовања; продаје возне исправе у земљи и иностранству за железницу, пароброде, авионе и аутомобиле; издаје карте за места за спавање на саобраћајним средствима превоза; да се брине за смештај путника и туриста; да се бави осигуравањем опреме и путничког и туристичког пртљага; да путницима и туристима добавља визе, улазнице за изложбе, трке, позоришта, концерте и друге сличне послове; да посредује код осигурања путника у случају незгода; да врши пропаганду за боље упознавање земље и њених природних лепота и богатства, а нарочито издавањем (у властитој режији) и продајом новина, брошура, слика, фотографија, разгледница и других публикација, пројекционог и филмског материјала, рекламним плакатима и таблицама на железницама, у бањама, сталним изложбама домаћих рукоделина, производа државних радионица; као и да се бави трговачким, привредним, новчаним пословима, који су у вези са саобраћајем путника и туриста и његовим унапређењем.*¹⁰

Прва деценија пословања туристичке агенције „Путник”

Прва туристичка агенција у Југославији имала је своје службене просторије у Коларчевој 9, у Београду, који је у том тренутку имао око 220.000 људи. „Путникове” билетарнице почеле су са радом и пре званичне регистрације друштва, и то у Сарајеву, Београду, Загребу, Љубљани, а потом у Сплиту и Новом Саду.¹¹

Први међународни уговор „Путник” потписује са чувеном међународном компанијом „Wagon Li”, 1925. године. У име „Путника”, уговор потписује Евжен Дероко. Прва иностранна туристичка агенција са којом „Путник” склапа уговор о сарадњи 1924. године била је чехословачки „Чедок”. Иако је у том периоду на улицама било све више аутомобила због којих се оснивају туринг клубови, железница је и даље била

⁹ Исто, стр. 32.

¹⁰ *Службене новине Краљевине Југославије*, бр. 266, од 19. 11. 1923. године

¹¹ Крајчевић, В. (1998) *Путник-акционарско туристичко друштво: 75 година у туризму*, Београд: „Путник“.

главно превозно средство. „Путник” је продавао карте за „Оријент експрес”, који је пролазио кроз нашу земљу.¹²

Током 1927. године отварају се пословнице на Страдуну, Дубровнику, Марибору, Шибенику, у бањи Врњци. Исте године „Путник” је примљен у Савез великих туристичких агенција са седиштем у Бечу, у чијем саставу је било двадесетак туристичких агенција и организација из земаља западне и средње Европе.¹³

Велики догађај за Југославију одржао се 15. фебруара 1928. године када је отворена редовна линија у ваздушном саобраћају Београд – Загреб, што ће се позитивно одразити на даља туристичка кретања. Повећан број путника који желе да путују ван граница земље иницирао је отварање нових билетарница у Сомбору, Осијеку и Суботици. На Цетињу се оснива Друштво за унапређивање саобраћаја и путника.¹⁴

Током 1930. године пословање „Путника” карактерише улагање у промотивне активности и пропаганду, као и отварање билетарница у Скопљу, Косовској Митровици, Битољу, Зрењанину, Хвару, Котору, Подгорици, Мостару, Макарској, Корчули и Солуну. Исте године, штампала се прва серија „Путникових” плаката у боји, са мотивима Раба, Бледа и Босне. „Путник” добија своје прво јавно, писано гласило „Бање и туризам” у којем веома корисне чланке објављују лекари и балнеолози. Ово је била значајна година јер прва југословенска агенција организује крстарење бродом „Краљица Марија”, на којем је имао и свој путнички биро.¹⁵

Међутим, убрзо је настао период велике кризе која је погодила комплетну југословенску привреду, што се веома неповољно одражавало на туризам и путовања. Пароле „Купујмо домаће,” „Оставите новац у својој земљи”, имале су за циљ да одвраћају грађане од путовања у иностранство. Упркос томе, растао је број путовања у земљи које је организовао „Путник”. Домаћи туристи највише су путовали у три главна правца: јужну Србију, Словенију, Јадран, док су страни туристи најрадије посећивали бање у Србији, пре свега Врњачку бању. Долазили су у највећем броју железницом,

12 Попов, Д. (1997) *Индустрија путовања путничке агенције*, Београд.

13 Крајчевић, В. (1998) *Путник-акционарско туристичко друштво: 75 година у туризму*, Београд: „Путник”.

14 Исто.

15 (1928-1931) Бање и туризам, *Путничко-туристичка ревија за бање, купалишта и летовалишта у Краљевини СХС*, Врњачка Бања: Друштво за промет странаца и туриста.

редовним или специјалним возовима, у највећем броју из Граца и Беча, али и Плзена и Прага.¹⁶

Велики допринос у промовисању и упознавању домовине дао је радио Београд својим емисијама, посебно у домену културне и духовне баштине. Током 1930. године „Путник” је нудио туристима тзв. „путовања са поводом”, међу којима су доминирала путовања на Колонијалну изложбу у Паризу, Индустијску изложбу у Лондону, Карневал у Ници, итд.¹⁷

Златно доба туризма у Краљевини Југославији

Иако се атентат на краља Александра 1934. године неповољно одражавао на све догађаје у земљи, па и на путовања, у периоду од 1935. до 1938.¹⁸ године „Путник” достиже пуну зрелост и стиче велику афирмацију у земљи и иностранству. Било је то златно доба туризма у Краљевини Југославији.

Разноврсне „Путникове” активности попут издавања квалитетних вишејезичних проспеката, изложби фотографија великог формата са мотивима природних и културних знаменитости Југославије које су биле доступне у многим светским дестинацијама, попут Лајпцига, Дрездена, Лондона, Дизелдорфа, Берлина, Париза, Азурне обале, Барселоне, Прага, Братиславе, Цириха, Хага, Утрехта, Брисела, Варшаве, Познања, Лвова, Солуна, Измира, Њујорка, Милана, Барија, утицали су на повећање туристичке тражње страних и домаћих туриста, али и на постизање одличних резултата на пољу домаћег и иностраног туризма. У овом периоду, запослени у „Путнику” ангажовали су познате уметнике тог времена за израду постера и плаката као важних графичких средстава за оглашавање.¹⁹

Током 1935. године забележен је апсолутни рекорд у броју туриста у Југославији у предратном периоду и то 767.000 домаћих туриста, који су боравили у приморским и бањским местима и на планинама. До 1938. године бележи се годишњи промет од 700.000 домаћих туриста, од којих је највећи број њих боравио у Србији.²⁰

16 Крајчевић, В. (1998) *Путник – акционарско туристичко друштво: 75 година у туризму*, Београд, „Путник”.

17 Исто.

18 Лазић, С. (2017) *Развој туризма у Београду између два светска рата кроз документа Историјског архива у Београду*, Београд: Историјски архив Београда.

19 Крајчевић, В. нав. дело.

20 Исто.

Током 1939. године Владета Лимић, сниматељ и фотограф, запослени у оквиру Путникове службе пропаганде, снимио је први туристички филм у Србији у колору, под именом „Дрина”. Филм је приказиван на „Путниковим” презентацијама које су се одржавале најчешће на Коларчевом универзитету у Београду, али и у градовима широм Србије, у којима је аутор често учествовао и лично.²¹

У истом периоду, у иностранство се путује све више. „Путник” своја путовања оглашава у различитим новинама, најчешће у „Политици” и „Времену”, али и у забавном путничком часопису „Туристичком лојду” у којем су се појављивали детаљни прикази најзанимљивијих тура. Најчешће се путовало у европске престонице, Будимпешту, Праг, Беч и Париз, али и на баварске и тиролске Алпе и у Венецију.²²

Током септембра 1937. године у Београду је организован Први сајам, као међународна манифестација, на којем је туристичка агенција „Путник” учествовала и аранжирала павиљон „Туризам”. То је, поред осталог, утицало да 1938. година буде рекордна по броју страних туриста у Југославији у предратном периоду. Од њих 287.000 највећи број чинили су Немци и Аустријанци, као и Чеси и Мађари. Наших туриста у иностранству било је 116.000.²³

Схвативши важност туризма за целокупни развој, држава је подстицала отварање две нове филијале „Путника”: у Паризу и Берлину, који су имали статус званичних туристичких бироа Краљевине Југославије. У априлу 1939. године „Путник” и „Дубровачка пловидба” су за француску клијентелу организовали тронедељно крстарење по Јадранском, Јонском и Егејском мору, све до Родоса и Крита, луксузним бродом краљ Александар.²⁴

Током 1939. године „Путникова” богато илустрована ревија „Југославија”,²⁵ штампана на француском, немачком и енглеском језику, била је доступна и дистрибуирала се у најзначајније емитивне туристичке центре. Марљивим радом на терену, снимљено је много предела у Југославији, од којих је направљена велика збирка дијапозитива и плоча од стакла, које су коришћене за промоцију земље.

21 Исто.

22 (1937) Путник, *Извештај управе о раду Друштва* у пословној 1937. години, Београд: Друштво за саобраћај путника и туриста у Краљевини Југославији, а.д.

23 Крајчевић, В. нав. дело.

24 Исто.

25 (1936-1942) *Југославија у слици и речи ревија за туризам, хотелијерство и спорт*, Београд.

До 1940. године „Путник” је имао 38 пословница у земљи, сарађивао са преко 800 туристичких агенција у иностранству, имао сопствене филијале у Паризу, Софији, Прагу и Берлину, издао преко два милиона проспеката, израдио мноштво туристичких филмова и туристичких фотографија, био члан међународних путних агенција и туристичких организација.²⁶

Други светски рат прекинуо је не само рад „Путника”, већ и развој туризма уопште. „Путник” престаје да постоји одмах по окупацији Југославије, а зграда у којој се налазило његово представништво у Београду, страдала је у бомбардовању, након чега је објављена и званична ликвидација 18. 3. 1942. године. Уместо „Путника”, у Београду је отворена нова туристичка агенција „Србопут” која је била задужена за окупациону Србију, али није имала никаквог значаја за подстицање и иницирање путовања. И у осталим градовима широм Југославије, на месту некадашњег „Путника”, оснивају се нове туристичке агенције.²⁷

Пословање туристичке агенције „Путник” након Другог светског рата

Након завршетка рата, „Путник” се поново враћа на тржиште и то 01. маја 1945. године, као акционарско друштво у коме су главни акционари били Министарство саобраћаја, Дирекција државних железница и Министарство трговине и снабдевања демократске федеративне Југославије. У главним градовима република, поново се оснивају главне филијале туристичке агенције, као и у Ријечи и Дубровнику. Од 1945. године „Путнику” се на управљање поверавају реномирани хотели „Москва”, „Мажестик” и хотел на Авали. Ово је био период обнове земље. Друштвена класа која је на путовања пре рата одлазила из задовољства и разоноде, повлачи се и уступа место радничкој класи, која је стекла право на плаћени годишњи одмор и путовања.²⁸

У једном од „Путникових” програма летовања који је био намењен трудбеницима каже се „да од правилног коришћења годишњег одмора зависи извршење многобројних задатака у социјалистичкој изградњи. Добро коришћен годишњи одмор, освежава и обнавља снагу за даља прегнућа у раду. Зато је годишњи одмор не само право, већ и дужност

26 Вуконић Б. и Матовић, Р. (1980) *Туристичке агенције*, Свеучилиште у Ријечи и Виша економска школа Пула.

27 Исто.

28 Крајчевић, В. нав. дело.

наших трудбеника.”²⁹ Главни задатак туристичке агенције „Путник” у периоду обнове земље био је да што већем броју људи омогући да путује. Трудбеници из фабрика и чланови сељачких радних задруга путовали су специјалним композицијама возова, у организацији „Путника”, најчешће у Словенију и на северни Јадран. Многи људи су тада у својим зрелим годинама први пут видели море.³⁰

Саставни део свакодневног живота и рада у туристичкој агенцији чинили су и курсеви и обуке запослених. Млади и стручни кадрови након завршених обука били су распоређивани по пословницама широм земље. По завршетку рата, успоставља се цивилни ваздушни саобраћај у земљи, а задатак „Путника” био је превоз путника и пртљага у почетку до београдског аеродрома, а затим и до осталих аеродрома у Југославији. По оснивању ЈАТА-а, 1. априла 1947. године, „Путник” успоставља веома важну сарадњу са националним авио-превозником и укључује све већи број својих пословница широм земље у продају авио-карата. Туристичка агенција „Путник” током исте године купује прве туристичке аутобусе марке „Шкода”. Укупан број аутобуса у земљи био је 740, а од тога су њих 55 били туристички.³¹

Од 1. јануара 1947. године „Путник” послује као Савезно предузеће од општег државног значаја. Домаћих туриста који путују по земљи захваљујући нешто више од 50 пословница, било је преко милион. У првим послератним годинама Југословени су веома ретко путовали у иностранство. Проверени и заслужни другови имали су углавном службене пасоше са којима су путовали у службене посете социјалистичким земљама и радним колективима. Током 1949. године број домаћих туриста износио је два милиона. Највеће интересовање постојало је за малобројне хотеле, радничка и синдикална одмаралишта, пре свега на мору, а затим у бањама у Србији и планинским местима у Словенији.³²

Током 1951. године оснивају се и друге туристичке агенције у Југославији попут „Компаса”, „Атласа”, „Далмација туриста”. Број домаћих туриста непрекидно расте. Повећава се број туриста у камповима, у Србији, Дечанима, Сићеву. Неколико година касније, тачније 1954. године Француска авио компанија „Air France” оснива представништво у Београду

29 Каталог „Путника” из 1945. године намењен радницима.

30 Исто.

31 Крајчевић, В. нав. дело.

32 (1948) Путник *Извештај управе о раду Друштва* у пословној 1947. години, Београд: Друштво за саобраћај путника и туриста у Краљевини Југославији, а. д.

и успоставља пословне везе са „Путником”, као и совјетска државна туристичка агенција „Ин турист”, што се повољно одражавало на повећање броја страних путника. Током 1955. године „Путник” је превозио туристе који су се бродовима заустављали у градовима на Јадрану, док је 1956. учествовао и у превозињу играча ФК „Црвена Звезда” на утакмице по Европи. Убрзо „Путник” формира туристичке аранжмане за све празнике, а посебно Празник рада. У Копенхагену и Лондону 1960. отвара се представништво „Путника”.³³

Први међународни пројекат у Југославији био је између „Путника” и француског клуба „Медитеране” 1963. године, отварањем туристичког насеља на острву Свети Марко, поред Тивта. Две године касније, „Путник” је отворио представништво у Њујорку, а исте године оснива своју рентакар службу.³⁴

Од средине шездесетих година³⁵, побољшање животног стандарда људи и олакшане пасошке процедуре, позитивно су се одражавали на развој туризма и туристичких кретања у Југославији, али и путовања Југословена у иностранство. Изградња Центра Сава 1977. године у Београду утицала је на развој манифестационог туризма и долазак великог броја странаца на сајмове и конгресе.

Златно доба туризма трајало је до деведесетих година прошлог века, односно до постојања Југославије, која је била веома атрактивна дестинација за стране туристе, чији се број из године у годину повећавао. Туристичка агенција „Путник” је своје пословање стално унапређивала, нудећи атрактивна путовања на далеке дестинације попут Хаваја, Сенегала, Аустралије, Америке, итд. Више од две милијарде долара био је приход Југославије од туризма 1987. године, што је рекорд који до данас није оборен.³⁶

Период ратова, санкција, распада Југославије, донели су озбиљне промене на пољу туристичких кретања и све мање приходе од туризма.

Закључак

Настанак прве туристичке агенције утицао је на омасовљење путовања и заувек променио њихов правац, истичући Југославију као дестинацију за којом је владала велика

33 Крајчевић, В. нав. дело.

34 Исто.

35 (1962) Путник, *Куда на одмор?*, Нови Сад: „Путник”.

36 Крејић, Ж., Черовић, С. и Милићевић, С. (2017) *ХиТ Менаџмент*, Вол. 5. (1), *Историјски развој туризма на подручју Србије*, стр. 55-63.

тражња туриста. Упркос сиромаштву, ратовима, развоју друштва и државе у целини, жеља за напретком и улагањем личних напора стручних појединаца допринели су да Југославија средином 20. века постане једна од најпосећенијих туристичких дестинација света.

Јадран, планине Словеније, бање Србије, манастири, наивно сликарство, били су најчешћи мотиви посета домаћих и страних туриста. Улагање државе у комплетну инфраструктуру, обнављање опустошене земље након Другог светског рата, отварање хотела, одмаралишта, изградња аутопутева, давали су подстицај њеним градитељима и радницима да и сами постану путници.³⁷

Доношење Закона о туризму, пасошке олакшице, подстицање туризма од стране државе, резултирали су тиме да своје златно доба туризам доживи 1987. године када је зарада од туриста премашила две милијарде долара.

Ангажовање уметника и њихово учешће у изради пропагандног материјала, снимање првих туристичких филмова у боји, штампање туристичких новина, сарадња са међународним туристичким агенцијама, огромна мрежа пословница туристичке агенције „Путник” широм света, утицали су да туризам постане једна од најразвијенијих грана привреде Југославије, а развој агенцијске делатности покретач културе путовања.³⁸

Целокупна организација пословања у оквиру агенцијске делатности у Југославији, инсистирање на стручности и образовању запослених у туристичкој агенцији, заштита и саветовање путника о новим дестинацијама, професионално пословање и откривање нових дестинација за путнике, важна улога државе која подстиче путовања, утицали су на стварање опште тражње за путовањима.

Такође, све ово је допринело остваривању изузетних пословних резултата, који до сада нису превазиђени. Примена оваквог начина пословања у данашње време важна је не само због остваривања добрих финансијских резултата, већ и због враћања поверења путника у пословање туристичких агенција.

37 Миљковић, Б. (1934) *Наш туризам: његове користи и његово решење: један проблем савремене привреде*, Београд: Планета.

38 Крајчевић, В. нав. дело.

ЛИТЕРАТУРА:

(1928–1931), Бање и туризам, *Путничко-туристичка ревија за бање, купалишта и летовалишта у Краљевини СХС*, Врњачка бања: Друштво за промет странаца и туриста.

Вуконић, Б. и Матовић, Р. (1980) *Туристичке агенције*, Свеучилиште у Ријеци и Виша економска школа Пула.

(1936-1942) *Југославија у слици и речи ревија за туризам, хотелијерство и спорт*, Београд.

Каталог *Путника* из 1945. године намењен радницима

Крајчевић, В. (1998) *Путник – акционарско туристичко друштво: 75 година у туризму*, Београд: „Путник“.

Крејић, Ж., Черовић, С. и Милићевић, С. (2017) *ХиТ Менаџмент*, Вол. 5. (1), *Историјски развој туризма на подручју Србије*, стр. 55-63.

Лазић, С. (2017) *Развој туризма у Београду између два светска рата кроз документа Историјског архива у Београду*, Београд: Историјски архив Београда.

Милићевић, С. и Штетић, С. (2017) *Менаџмент у туризму*, Универзитет у Крагујевцу: Факултет за хотелијерство и туризам у Врњачкој Бањи

Миљковић, Б. (1934) *Наш туризам: његове користи и његово решење: један проблем савремене привреде*, Београд: Планета.

Озер, А. и Поповић, М. (2015) *Ала смо се наодмарали*, Нови Сад: Музеј Војводине.

Попов, Д. (1997) *Индустрија путовања – путничке агенције*, Београд.

(1930) *Путник, Уредба о службеницима „Путника“*, Београд: Друштво за саобраћај путника и туриста у Краљевини Југославији, а.д.

(1937) *Путник, Извештај управе о раду Друштва у пословној 1937. години*, Београд: Друштво за саобраћај путника и туриста у Краљевини Југославији, а. д.

(1948) *Путник, Извештај управе о раду Друштва у пословној 1947. години*, Друштво за саобраћај путника и туриста у Краљевини Југославији, а. д. Београд.

Службене новине Краљевине Југославије, бр. 266, од 19. 11.1923. године.

Фотић, А. (2005) *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, Београд: Клио.

(1897) *Часопис Ловац – часопис за лов, шумарство и риболов*, Београд: Савезно ловачко удружење.

Živana Krejić and Snežana Milićević
Economic-Trade School “Paja Marganović”, Pančevo;
University of Kragujevac, Faculty of Hotel Management and
Tourism, Vrnjačka Banja

EMERGENCE OF TRAVEL AGENCIES IN YUGOSLAVIA AS DRIVERS OF THE DEVELOPMENT OF TRAVEL CULTURE

Abstract

Although the idea of the creation of the first travel agency in Yugoslavia existed in the middle of the 19th century, it took more than sixty years to establish the first travel agency, *Putnik*, in Belgrade in 1923. Founding of a tourist agency initiated numerous trips, both domestic and foreign, to the places of former Yugoslavia. The most popular destinations in Yugoslavia in the first half of the 20th century were in southern Serbia, Slovenia and the Adriatic. During 1930, business operations of *Putnik* were marked by cruises and thematic exhibitions in Paris, London, Nice, as well as the opening of a large number of branches in different cities, in the country and abroad. Until the beginning of World War I, important events for the development of tourist travels in Yugoslavia occurred: printing of posters, brochures, promotions of destinations, opening of the Belgrade Fair, making of the first tourist film in colour. After World War II, which had a very negative effect on tourism in the whole world, including Yugoslavia, a period of the country's restoration followed and a golden age of tourism in Yugoslavia started, which by the number of tourists, their overnight stays and tourism revenues have never been exceeded. The appearance of agency activity in Yugoslavia contributed to the creation of a travel culture that has had multiple benefits for both travellers and hosts, but also for the society as a whole.

Key words: *Yugoslavia, travel, travel agency, Putnik, tourists*

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

DOI 10.5937/kultura1861052B
УДК 725.94:316.75(497.11)"1947"
329.78-053.2(497.1)"194/197"
оригиналан научни рад

ДИЈАЛЕКТИКА СЕЋАЊА И ЛОГИКА ЗАБОРАВА

ОД НАСТАНКА ДО НЕСТАНКА ПИОНИРСКЕ ЖЕЛЕЗНИЦЕ У БЕОГРАДУ

Сажетак: По угледу на СССР, многи градови некадашње Југославије у јеку обнове после Другог светског рата добијају деचे железнице. Пионирске железнице имале су вишеструку улогу у тадашњем друштву. Поред тога што је њихова изградња била идеолошки мотивисана, додатни циљ постојања пионирских железница био је да се деци, нападеној после рата, пружи угодно и срећно детињство. Такође, идеја је била да се код младих од најранијих дана развија окренутост техници, као и љубав према железничком позиву и саобраћају у целини. Иако су биле кратког века, дају сликовит приказ амбициозне културне и образовне политике тога доба, увид у употребу пропагандне машинерије као подршке пројекту, а посебно увид у општу друштвену летаргију која је надвладала чување и коришћење наслеђа. Наиме, дидактичка функција пионирских пруга била је изузетно наглашена, будући да су биле замишљене да развијају етичке врлине, вољу за несебични рад за заједницу, али и радну дисциплину. Додатно, рад се посебно бави разлозима настанка, анализом трајања, те факторима нестанка Пионирске железнице у Кошутњаку у Београду.

Кључне речи: Пионирска пруга, деча железница, Кошутњак, образовање, наслеђе, заборав

О пореклу феномена децјих железница¹

О радним људима у нашој земљи води се много рачуна. Ипак, највише бриге и највише пажње поклања се најмлађима – деци којој се обезбеђује удобан живот, срећно и весело детињство.²

По окончању Другог светског рата, важна мисија новоформиране југословенске државе је била изградња новог друштва, егалитарног друштва. Санирање врло опипљивих последица ратних разарања прати и системски рад на мењању колективне свести, а посебан сегмент тог процеса чини брига о Титовим пионирима. „Правилно гајење и неговање” младих нараштаја у социјализму у фокусу је, изнад свега, имало образовање. То ће рећи да је у послератном амбијенту сиромаштва, глади и болести, ваљало деци испунити слободно време различитим активностима, како не би кренула странпутицом, већ путем развијања (социјалистичке) свести. На тај начин се стварало дете по мери социјализма, „баш као што је социјализам обликован по мери човека”.³ Пионир постаје симбол „етичког детета”⁴ и то ће бити видљиво у свим сегментима живота и одрастања.

На тој линији размишљања настаће читав низ амбициозних пројеката. Неки од њих су, попут Пионирског града у Кошутњаку, уз делимично измењену намену опстали, док су други како у менталној, тако и у физичкој топографији нестали.⁵ Један такав пример јесте и децја железница у Београду. Иако назив може да заваља, асоцира на играчке возиће, склапање пруга или пуку туристичку атракцију, чињеница је да се ради о нечему сасвим другом – реч је правој прузи уског колосека, на којој су вагоне са локомотивом возила деца. Другим речима, пионирске железнице су поседовале све сегменте оних правих, великих железница, и осниване су са визијом да се од најранијих дана омладина усмерава и

1 Истраживање обављено у оквиру пројекта Традиција и трансформација – историјско наслеђе и национални идентитети у Србији у 20 веку (№ 47019).

2 Janković, D. S. Pionirske železnice, u: *100 godina železnica Jugoslavije 1849–1949. Zbornik članaka povodom stogodišnjice železnica Jugoslavije*, priredili Bogavac, B. i drugi (1951), Beograd: Redakcija štamparskog preduzeća jugoslovenskih železnica, str. 582.

3 Duda, I. (2015) *Danas kada postajem pionir, djetinjstvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Pula: Biblioteka Centra za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma, str. 61.

4 Исто, стр. 42.

5 Поводом 70 година од почетка изградње Пионирског града у Београду, реализован је вишегодишњи регионални пројекат *Dissonant (CO) Spaces*, уз подршку Европске културне фондације. Више информација о том пројекту доступно је на www.dissonantcospaces.blogspot.com.

навикава на самосталан рад, како би временом стасали тако да на најбољи могући начин користе народу и држави.

Наиме, иако је то било време врло скромних материјалних могућности, све више се развијају активности којих није било пре рата. Општи полет у свести људи које је донело ослобођење, омогућио је релативно лаку мобилизацију људства и њихово укључивање у различите друштвено-корисне подухвате. Наравно, у поређењу са осталим инфраструктурним пројектима, изградња пионирске железнице није била претерано захтевна, али је такође подразумевала и употребу технике и велику посвећеност акцијаша. Мотивација државе да иницира и подржи овакве подухвате више је него јасна, будући да је на тај начин, у пракси, показивала шта су окоснице живота у социјалистичком друштву – од активног учешћа у добровољним акцијама, преко учења и савладавања различитих вештина, до развијања марљивости у послу.⁶

Корене оваквих образовно-забавних модела проналазимо у Совјетском Савезу, где је прва дечја железница отворена 1932. године, у Парку Горки, у Москви,⁷ а недуго затим и у Тбилисију, у Грузији 1935. године. Чак двадесетак их је било изграђено до Другог светског рата. Већина њих је била у регијама које су освојили нацисти, те су самим тим претрпеле значајна оштећења. Међутим, после рата не само да ће их обновити, већ ће у периоду непосредно после ослобођења саградити бројне нове железнице. Извори бележе да их већ 1948. године има 30, са путном мрежом од 55км и возним парком од 32 локомотиве и 118 путничких кола.⁸ Поједини истраживачи наводе имена чак 80 железница. Па ипак, пре распада СССР у функцији је било око педесетак, док их сада на том простору нема више од 20.⁹ Југославија, Мађарска, Чешка, Словачка, Немачка, Пољска, Кина, Албанија, Бугарска и Куба само су неке од земаља где се ова пракса проширила. И не само проширила, већ и опстала. Тако чак и данас највећа дечја железница ради у Будимпешти. Некада позната као Пионирска, зове се још и Линија 7. Пруга уског колосека, чија је дужина око 11км, грађена је од 1948. до 1950. године, на иницијативу Мађарске државне железнице.

6 Pleterski, M. (1984) Pionirska pruga, *Kronika – časopis za slovensko krajevno zgodovino* 32, Ljubljana: Zalaga Zgodovinsko društvo za Slovenijo, Sekcija za krajevno zgodovino, str. 44.

7 У литератури се из непознатих разлога пренебрегава чињеница да је у Москви настала прва, већ се као број један увек наводи пруга у Тбилисију.

8 Jankovic, D. S. нав. дело, стр. 583.

9 Children's Railways of the former USSR – Past and Present, 1. 11. 2016., <http://www.dzd-ussr.ru/towns/index-eng.html>.

Под надзором одраслих железничара, деца од 10 до 14 година добијају различита задужења – од продаје карата па до мање сложених послова из домена саобраћаја. Ипак, за разлику од њихових претходника из прошлог века, они данас локомотиве не возе. Свих седам станица, које су значајни рекреациони центри у Мађарској, првобитно су носиле имена која се везују за пионирски покрет. Та имена су промењена 1990. године, а сада сећање на та времена чува музеј на једној од станица.¹⁰

*Београдска пионирска пруга
„Космај – Јастребац”*

На обронцима Кошутњака, у правцу исток-запад, године 1947. почела је да се прави прва пионирска железница у нашем региону. Најављујући њену изградњу, овако је са скупа бригадира априла исте године извештавала „Борба”: „Пруга ће пролазити кроз живописне и сликовите пределе почев од Бановог брда преко врха Кошутњака и Кнежевца до гребена изнад Кијева... Пионирима излетницима пружаће се из њиховог воза диван поглед на далеку Фрушку Гору, високи Цер, Саву и Авалу...”¹¹ (слика 1).



Слика 1 Парна локомотива 99.4-029 на Пионирској прузи;
власништво Железничког музеја у Београду

Радну снагу на овој локацији чинила је омладина Југославије, у склопу великих савезних радних акција (СОРА), које су у ФНРЈ започеле 1946. изградњом пруге Брчко – Бановићи и одржавале су се у континуитету до 1990. године.¹² Прва у низу озбиљних градитељских активности почиње већ у

10 Више информација на: Gyermekvasút, 12. 12. 2016., <http://www.gyermekvasut.hu/>.

11 Jankovic, D. S. нав. дело, стр. 582.

12 Gorunović, G. (2014) Usmena istorija SFRJ i virtuelna sećanja na omladinske radne akcije, *Етноантрополошки проблеми*, год. 9 св. 1, str. 51.

мају, радовима на станици „Космај” на Бановом брду, у близини тадашњег Железничког факултета. Уз зграду грађену у стилу железничких објеката, са пространим чекаоницом, вестибилем и службеним просторијама, ова постаја имала је три колосека и окретницу. Одатле се, завијајући на јут, пруга пела пролазећи кроз стајалиште „Златар”, поред Пионирског града, до станице „Сутјеска”. У њој су радили шеф станице, отправник возова, телеграфиста, благајник, скретничар. Пруга је даље пролазила кроз стајалиште „Фрушка Гора” и настављала пут изнад Кнежевца и Раковице. Завршавала се на петом километру станицом „Јастребац”, коју је красио и натпис: „Пионирска пруга први корак ка стварању добрих стручњака.” Са овог места су пионири могли да посматрају оно што је новинар „Борбе” и описао: Дедиње, Авалу, Цер и Саву. Ова станица је, такође, имала три колосека, али и ложионицу, триангл за окретање локомотива и колосеке за извлачење, којим су се из већ постојеће станице „Раковица” извлачиле локомотиве и кола за нову пионирску пругу. Возни парк ове пруге сачињавале су 3 локомотиве и две комплетне путничке гарнитуре од 10 кола.¹³ Дакле, свака од наведених станица, била је по нечему специфична. Тако је „Јастребац” имао ложионицу, „Космај” окретницу, збирна станица за нађене предмете била је „Сутјеска”, док се дезинфекција вагона такође обављала на „Јастрепцу”. Све активности међу њима биле су координисане телефонском или телеграфском линијом.

Пруга је завршена средином септембра исте године,¹⁴ а извори наводе да је било присутно више од 20.000 људи.¹⁵ Иако је београдска прва почела да се гради, 20 дана пре њеног свечаног отварања, у рад ће бити пуштена загревачка, а непосредно после Београда једну децју железницу ће добити и Љубљана. Многи градови широм тадашње земље имаће своје пионирске железнице – Скопље, Сарајево, Крушевац, Крагујевац, Битољ и Марибор, а биле су планиране, према никад реализоване, и у Бору, Нишу, Новом Саду¹⁶ (слика 2).

13 Jankovic, D. S. нав. дело, стр. 583.

14 Објављено у Службеном гласнику из 1947. године, на страни 13, под називом Предаја Пионирске пруге јавном саобраћају. Као датум се наводи 21. септембар 1947.

15 Jankovic, D. S. нав. дело, стр. 584.

16 Исто, стр. 582.



Слика 2 Фотографија Парне локомотиве 99.4-029
коју је начинио Небојша Будисављевић, рођак Јованке Броз;
власништво Железничког музеја у Београду

**Железничар на пионирској прузи -
добар ученик – добар пионир¹⁷**

Пионирска железница, која води у Пионирски град, у то царство деце маите, - то је била лепа успаванка, лепа дећа бајка са којом су деца успављивана и варана у блиској прошлости код нас. Данас то више није бајка – то постаје стварност.¹⁸

У Уредби о организацији и раду Пионирских железница наводи се да су пионирске пруге ваншколске васпитне установе које развијају вољу за рад, свест за радну дисциплину и омогућавају упознавање технике кроз забаву и разоноду. Међутим, до које мере су то креатори културних и образовних политика озбиљно схватили и колико су пажње придавали промоцији и афирмацији овог подухвата, такође се може веома лако и прецизно пратити кроз напise у штампи тих месеци. Горе наведена најава изградње пруге у „Борби” само је прва у низу рубрика на ту тему. Живот и рад бригадаира у Кошутњаку, њихове уобичајене дневне активности описивале су и друге репортаже. У њима сазнајемо да је омладина радне дане стартовала у пола 5 ујутру, уз звук трубе, а да су после гимнастике и доручка тачно у 6 почињали да раде. Радило се до 12 сати, након чега је било време ручка. Од 13 до 15 је био одмор, до 18 учење у којем су, као испомоћ, учествовали и професори са факултета. Након тога, следила је брига о здрављу кроз физкултуру. Вечером у 20 часова и одласком на спавање у 21, бригадири су завршавали напорне радне дане. На овом месту било је ангажовано чак пет

¹⁷ Наслов новинског чланка из *Политике* од 19. IV 1948.

¹⁸ Овим речима је председник ИНО-а Београд Нинко Петровић најавио почетка радова на пионирској прузи у мају 1947. године у Кошутњаку. Према: Jankovic, D. S. нав. дело, стр. 582.

бригада: три студентске и две средњошколске. Свака од њих је имала свој логор, а судећи по писањима новинара, боравак у њима најживљи је био увече.¹⁹ Репортажа са свечане доделе легитимација пионирима железничарима, у централном павиљону Пионирског града, наводи у том тренутку око 400 обучених пионира железничара. Том приликом о задацима пионира говорила је Вера Тобцић, а посебну пажњу, у светлу данашњих разноразних етничких нетрпељивости, свакако привлачи информација да је на крају свечаности пионирска фолклорна група румунске националне мањине извела неколико својих националних игара.²⁰

Како би пруга постала пионирска држава у малом, новинске рубрике најављују и додатне активности којима се боравак и рад пионира на овом месту обогаћују и оплемењују. „Да би се пионири што пријатније осећали, оспособљено је поред пруге већ 11 шумских павиљона, сала за биоскоп и зграда која ће моћи да пружи 360 кревета за одмор пионирима после трчања и играња.”²¹ У том смислу се у блиској будућности најављује и изградња пионирског града, као и претварање голф терена у полигоне за вежбу и такмичења пионира (слика 3).



Слика 3 Задатак пионира је да добро уче;
власништво Железничког музеја у Београду

На дан отварања београдске пруге, први се са пионирима возио Моша Пијаде. У изјави новинару *Политике*, он је тада рекао: „Мени је јако жао што и ја данас нисам пионир.

19 Terzin, J. (14. VII 1947) Gradi se prva Pionirska pruga u našoj zemlji, 20. oktobar, str. 5.

20 Anonim, (19. 04. 1948) Svečani zbor pionira-železničara u Pionirskom gradu, *Politika*.

21 Anonim, (1947) *Počele pripreme za izgradnju Pionirske pruge kod Beograda*, тачан датум и назив новина непознат, документација Железничког музеја у Београду.

Дивна је ствар пионирска железница. Наши најмлађи и на овом примеру изградње пионирске железнице београдских пионира виде колико се наша држава брине о њима, колико пажње им поклања, колико љубави има према деци. Видео сам како су радосни и задовољни пионири својом железницом на овом првом путовању. Не сумњам да ће они још више и још боље учити у овој школској години.”²² Чланак у *Политици* завршава се анегдотом у којој је главни јунак новинар. Наиме, аутор текста, желећи да провери посвећеност пионира ангажованих у железници, у повратку намерно није купио карту. „Шверцовање” ипак није било дозвољено и уз опаску „Жалим случај друже!” морао је на крају да плати и казну. Оваква „суптилна пропаганда” којом се у јавности додатно потврђује успешност пројекта деље железнице провејава у готово свим чланцима. Додатно ваља нагласити да о животу пруге нису извештавали само београдски медији. Напротив, о регионалној сарадњи и размени искустава омладинаца писаће се много у свим републикама.²³

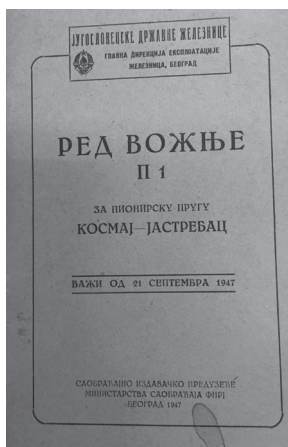
Поред сведочанстава из штампе, о раду на прузи, курсевима који су свему томе претходили, као и полагању стручних испита и додатним усавршавањима пионира у архиву Железничког музеја постоји и друга богата грађа. Тако су до данас остала сачувана и упутства за рад на железницама, наставни планови и програми, саобраћајни приручници... Све ове активности су углавном одржаване на иницијативу и у реализацији омладинских организација. Из њихових извештаја да се закључити да је материја која се на обукама изучавала за децу била посебно интересантна. Не само што им је то био први сусрет са техником, већ је посебну драж представљала и чињеница да су им поверавани веома озбиљни задаци, што управљање саобраћајем свакако јесте. Кроз разне курсеве у градовима где постоје железнице, документација бележи да је прошло око 2000 пионира, које је по завршетку школе чекала будућност и у „правој” железници.

Програм наставе на курсевима садржао је 30 лекција, као и обуку из познавања саобраћајних прописа. Тако су пионери систематски савладавали градиво од основних појмова – врста пруга и колосека, врста радних обавеза на железницама, преко израчунавања зауставног пута па све до типова сигнала на железници. Морали су да познају и саобраћајни правилник са више од 100 чланова, потом дужности службеника, одредбе о безбедности, као и низ стручних, односно

22 Jankovic, D. S. нав. дело, стр. 584.

23 Anonim. (11. jul 1947) *Radni heroizam omladine na pruži Šamac – Sarajevo, Prvi dani beogradskih studenata na Pruži*, „20. oktobar”.

техничких ствари које се тичу правилног функционисања железнице.²⁴ Методологија рада је била савремена и инсистирало се на свестраности образовања, па су тако пионир на београдској железници били у могућности да мењају улоге и на тај начин прођу читав процес рада на железници (слика 4).



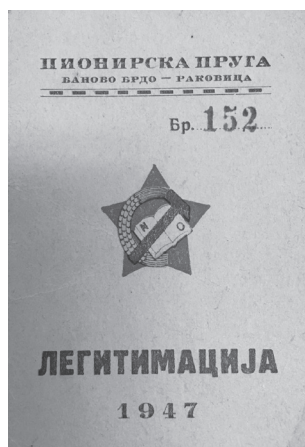
Слика 4 *Ред вожње за Пионирску пругу Космај – Јастребац*, власништво Железничког музеја у Београду

Као и свака права пруга, тако је и пионирска поседовала *Правилник рада*. У њему се, као циљ и задатак, наводе следеће ставке: да се што више пионира упозна са радом на железницама како би се допринело политехничком знању пионира, да се обезбеди кадар који ће по завршетку гимназије похађати железничке и техничке школе, да служи за забаву и разоноду свим пионирима као доказ бриге и старања народне власти о пионирима и, коначно, да послужи јачању пионирске организације. Овај уводни део Правилника нам јасно показује колико је широко схватан утицај и значај пионирске пруге. Поред очекиваних напомена о правилима руковођења, подели послова и одговорности, Правилник предвиђа курсеве и зборове на свака три месеца, али и доделе сведочанстава онима који успешно савладају градиво. Наведене програме додатне едукације реализују наставници, пионирски руководицац и пионир представник групе. Документ се у наставку бави правима и обавезама најмлађих радника. У том смислу, сваки пионир има права да дежура и обавља дужности службеника железничара, учествује у раду стручних кружока, учествује у зборовима и излетима и за свој добар рад буде награђен. Да би у томе успео, дужност му је да добро учи и нема слабе оцене, да савесно обавља

24 Програм обучавања на курсевима за пионире саобраћајно-транспортне службе. Незаведен документ у поседу Железничког музеја у Београду.

додељене дужности и да се два пута годишње усавршава. Као и у другим упутствима за рад на железници, и у *Правилнику* се дају информације о раду информативних бироа који руководе станичном библиотеком и штампом. Циљ њиховог постојања је не само да је читају железничари, већ и да путницима – пионирима дају обавештења о главним задацима пионирске организације, важнијим задацима и догађајима у нашој земљи и ван ње. У Правилнику се, такође, могу пронаћи подаци о ознакама и изгледу униформе коју је предвиђено да носе пионири, као и детаљи о наградама и казнама. Добро понашање омогућавало је најбољим одредима да носе заставе, да на свака три месеца добијају књиге, а најбољима међу њима да на крају сваке године иду на излет у трајању од 6-7 дана и да посете друге пионирске пруге у региону. Као казне су се предвиђали углавном укори, али и забране вршења железничке делатности.²⁵

У документацији Железничког музеја се могу наћи и поступак о издавању возних исправа (односно карата), доплате у возовима, потом начин предаје прихода, обрачуна и слично (слика 5).



Слика 5 Легитимација за Пионирску пругу,
власништво Железничког музеја у Београду

Надлежни органи су, наравно, били заинтересовани да прате и конкретне успехе и реализацију активности када је пруга почела да ради. Тако, на пример, 7. 12. 1948. године. Кадровски сектор – Одсек за школство шаље захтев Генералној дирекцији железнице да се прикупе подаци о пионирским пругама, у којем детаљно, у 10 тачака, наводи која им је врста информација потребна. Кроз одговоре на питања, очекивали су да сазнају: детаље о месту где је пруга изграђена, са

²⁵ Правилник о раду на пионирској прузи. Незаведен документ у поседу Железничког музеја у Београду.

плановима и скицама; датум почетка, завршетка и отварања пруге, са фотографијама; број и назив станица и стајалишта; удаљеност у километрима; постоје ли важни објекти на прузи (мостови, тунели); потом информације о возном парку; имају ли документацију типа упутстава, возног реда итд.; затим информације о руководству, одржаним курсевима; број превезених путника; а желели су да им се доставе и фотографије, цртежи и све остало што би могло да интересује ширу јавност.²⁶ На овај упит, дана 18. 12. 1948, Одсек за школство добија тражене чињенице о београдској пионирској прузи. Извештај, између осталог, уз адекватне скице, наводи како је пруга изграђена у непосредној близини Београда. Као датум свечаног отварања наводи се 21. 9. 1947, а посебно је интересантно да у допису стоји да датуми почетка и завршетка радова нису познати. У документу даље пише да поседују три локомотиве из 1916. године. Од додатне документације приложили су Упутство у случају несреће, Правилник о раду и Издавање возних исправа, као и имена тренутног руководства. Такође, похвалили су се да су одржали 15 курсева, на којима су оспособљена 422 пионира железничара. О великом интересовању грађана, како наводе у допису, сведочи податак да су превезли 123.499 путника. Све што се доставља у прилогу, подвлаче, „може послужити као пропаганда и да побуди шире интересовање јавности за нашу Пионирску пругу па и за наше пионире железничаре.”²⁷

Крај мита о пионирској прузи као малој пионирској држави

Пионирске жељезнице имале су вишеструку улогу у тадашњем друштву. Осим идеолошких разлога, пионирске жељезнице грађене су с основним циљем да дјеци пруже угодно и сретно дјетињство. Други важан циљ био је да, код омладине од најраније младости, развијају смисао и љубав за жељезничку службу, а као такве требале су бити припремне школе за одабирање кандидата за стручне жељезничке школе. Оне су требале створити могућност свим пионирима да забавом у природи стекну смисао за технику и техничку културу, односно требале су постати ковачница нових високо квалифицираних стручњака за промет и привреду у цијелини. Пионирске жељезнице су, осим тога, замишљене да одгојно дјелују: на развијање етичких врлина, на развијање воље за

26 Предмет: Пионирске пруге. Документ заведен под бројем 29360 од 7. 12. 1948. Кадровски сектор – одсек за школство, Генерална дирекција железница.

27 Предмет: Пионирске пруге. Документ заведен под бројем 53592 од 18. 12. 1948. Кадровски сектор – одсек за школство, Генерална дирекција железница.

*несебичан рад за заједницу, на друштвену уредност и радну дисциплину те на правилно опхођење у јавном друштвеном животу.*²⁸

Почетни полет и успех пионирске пруге, временом је почео да слаби док на крају није и коначно утихнуо. И то не само у Београду већ и у осталим градовима. Разлози за укидање конкретно нашег примера нису писмено документовани, али на основу анализе рада љубљанске пруге, можемо да направимо аналогију. Интересовање посетилаца почело је да пада, јер се понуда и садржаји током година нису мењала. Образовање будућих железничара није био довољан разлог за њен опстанак, јер и међу њима је све мање активних ђака. Еклатантан податак је да је у Љубљани на први течај током 1948. године примљено више од 300 пионира, наредне године 40, а 1951. на обуку су се пријавила само два пионира. Од септембра до децембра 1948. превезло се 49.830 путника, следеће године број је пао на 46.240, 1950. возило се 24.639 особа, а до 31. августа 1951. пруга је имала само 16.269 посетилаца. Дакле, приходи од вожње су драстично пали, а трошкови и улагања у текуће одржавање пруге и возног парка се нису смањивали.²⁹

Споразум између Дирекције железнице Београд и Народног одбора града Београда (Савета за просвету) начињен је 19. априла 1951. године, потписан је 15. маја а ступио је на снагу 20. јуна, када је Пионирска пруга прешла у надлежност града, при чему се Дирекција обавезала да ће и даље обављати техничку и стручну контролу опреме и у складу са могућностима Пионирску пругу снабдевати свим потребним погонским и осталим материјалима. Убрзо потом, после свега неколико година рада, пионирска железница, онако гласно пропагирана у старту, парадоксално, престала је да живи готово у потпуној тишини.

Закључак

Моја генерација је одрасла уз обавезну ужину у школи. Уз млеко или чај следовало је парче хлеба са мармеладом или жутиим америчким сиром. А једанпут су стигле велике америчке УНРРА конзерве са тим сиром или биљном машићу које смо добили да носимо кући. Мени је запала та одвратна смеса, али је мама још дуго користила ту празну кутију. Највеће уживање је био излет до данас потпуно уништеног Пионирског града. Тамо је била пионирска железница са малим вагонима и локомотивом, станицом и отправником возова. Толико сам то волела да пре десетак година нисам одолела

28 Из сажетка књиге: Lajnert, S. (2008) *Pionirske željeznice u Zagrebu (1947.-1964.)*, izvori, Zagreb: Klub ljubitelja željeznice.

29 Pleterski, M. нав, дело, стр. 54.

да се са малим Индијкама провозам у сличној у Железничком музеју у Њу Делхију!³⁰

Када у *Google* претраживачу покушате да се информисете о Пионирској железници у Београду, а пре свега о њеном изгледу, прво на шта се наилази су фотографије из магазина *Life*! Чињеница да је амерички првобитно недељник, а касније месечник, који је и сам престао да постоји 2000. године, показао веће интересовања за наше наслеђе од нас самих је више него индикативна у контексту локалне друштвене (не) бригае за баштину (слика 6).



Слика 6 Илустрација из магазинe *Life*, доступно на Интернету.
Преузето из базе Железничког музеја у Београду

Јавни простор је највидљивији ресурс које једна заједница има и на примеру управљања њим као јавном својином, огледају се и питања правичности у друштву, демократичности у одлучивању о различитим алтернативама будућности заједнице и разумевање концепта општег добра.³¹ Ако погледамо стање Топчидера и Кошутњака у том правцу, не добијамо охрабрујућу слику. Наиме, локација на којој се правила пионирска пруга је подручје испуњено великим бројем значајних историјских места и споменика из богате ближе и даље прошлости. Међутим, њихово чување у сећању или *in situ* далеко је од задовољавајућег, и с тим у вези Пионирска пруга је само један од бројних сличних примера. Вероватно најзначајније историјско место такође неславне судбине у Кошутњаку је место убиства кнеза Михајла Обреновића, 10. јуна (по црквеном календару 29. маја) 1868.

30 Trgovčević Mitrović, Lj. 28. 03. 2015., 18. 07. 2017; http://www.danas.rs/dodaci/nedelja/kuga_nad_kugama_zarazila_je_ceo_prostor.26.html?news_id=299509&action=print

31 Pajović von Reenen, J. (jesen 2015) Ko i kako raspolaže javnim prostorom?, Manek, Magazin nezavisne kulture, broj 4, str. 8.

године. Наведимо, додатно, у широј јавности практично непозната два споменика из 1916. године посвећена војницима погинулим у Првом светском рату, које је подигао немачки генерал фон Макензен, један аустроугарским, а други српским јунацима. Потом, на самом улазу у Кошутњак из правца Топчидера после подвожњака, чека нас оштећено спомен обележје на месту крвавог сукоба београдских студената и полиције 8. септембра 1940. године.

Некада ловиште, Кошутњак је пре Другог светског рата планиран да постане центар за ски скокове, али ни ова амбициозна идеја није опстала. Због неодговарајућих климатских услова и недовољног интересовања, она никад није коришћена, а током Другог светског рата је и уништена. Међутим, 1953. године скакаоница је обновљена, да би 26. фебруара 1956. на њој било одржано прво и последње београдско такмичење у скијашким скоковима, на коме је присуствовало више од две хиљаде гледалаца.³²

Просторна културно-историјска целина Топчидер, захваљујући свом великом значају и богатом наслеђу, утврђена је за културно добро од изузетног значаја за Републику Србију 1987. године. Када је реч о Кошутњаку, однос власти, али и грађана према овој целини био је врло променљив. Од обожавања у 19. веку, преко заборављања, па до уништавања и претварања у дивље депоније различитог отпада. У Архиву Београда налазе се документи који сведоче да је још 1929. године град почео да издваја одређена средства за одржавање Кошутњака. Па ипак, тек је у априлу 2014. године усвојено Решење о проглашењу заштићеног подручја „Шума Кошутњак”. Ово добро проглашено је заштићеним подручјем „само” као споменик природе, а чињеница је да је на његовој територији било још много тога што је могло, морало или ваљало да се заштити.

У случају пионирске пруге ми, заправо, немамо недоумица како се догодило да се готово преко ноћи угаси једна овако амбициозна образовна визија – одговор на то је јасан. Она, нажалост, није постала неодржив мегаломански пројекат, она је то од самог почетка била. Овде је, међутим, главно питање како је пионирска пруга измакла друштвеном старању, односно зашто смо дозволили да се готово свако сећање на ту визију затре? Када је пионирска пруга престала да буде пионирска држава у малом, те да ли је нестајање њеног наслеђа постало показатељ друштвеног постртања? Наиме, од децје железнице у Београду данас су остали једва

32 Dan u Beogradu. 1. 4. 2018. <http://www.danubeogradu.rs/beograd-srbija/>.

видљиви трагови у простору, скромни написи у две књиге³³, релативно систематизована грађа у Железничком музеју у Београду³⁴. Нема табле са ознаком где се она простира, а чак и објекте који су је красили прати неки усуд. Станица „Сутјеска” је, уз бројне реконструкције, постала ресторан Аца Деветка, „Космај” је срушен, а трагови Јастрепца се могу назрети испод гомиле доградња.

Светлу тачку у случају пионирске пруге чине сећања на њу у преписци љубитеља железнице на специјализованим форумима на Интернету. И премда то никако не би смео да буде једини метод памћења овог простора, тренутни однос према неговању наслеђа пионирске пруге (као, уосталом, и према другим значајним просторним реперима у околини) нас нажалост уверава да ће још неко време тако остати.

ЛИТЕРАТУРА:

Anonim, (19.04.1948) Svečani zbor pionira-železničara u Pionirskom gradu, *Politika*.

Anonim, (1947) *Počele pripreme za izgradnju Pionirske pruge kod Beograda*, Tačan datum i naziv novina nepoznat, Dokumentacija Železničkog muzeja u Beogradu.

Anonim, (11. jul 1947) Radni heroizam omladine na pruži Šamac – Sarajevo. Prvi dani beogradskih studenata na Pruži, *20. oktobar*.

Duda, I. (2015) *Danas kada postajem pionir, djetinjstvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Pula: Biblioteka Centra za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma.

Children's Railways of the former USSR – Past and Present, 1. 11. 2016., <http://www.dzd-ussr.ru/towns/index-eng.html>.

Gorunović, G. (2014) Usmena istorija SFRJ i virtuelna sećanja na omladinske radne akcije, *Етноантрополошки проблеми* год. 9 св. 1.

Gyermekvasút, 12. 12. 2016., <http://www.gyermekvasut.hu/>.

Janković, D. S. Pionirske železnice, u: *100 godina železnica Jugoslavije 1849–1949. Zbornik članaka povodom stogodišnjice železnica Jugoslavije*, priredili Bogavac, B. i drugi (1951), Beograd: Redakcija štamparskog preduzeća jugoslovenskih železnica.

Lajnert, S. (2008) *Pionirske željeznice u Zagrebu (1947.-1964.)*, izvori, Zagreb: Klub ljubitelja željeznice.

33 „100. godina železnica u Jugoslaviji 1849–1949” у којој је текст првог управника Железничког музеја Драгољуба Јанковића о пионирским пругама у Југославији; *Istorija železnice Srbije, Vojvodine, Crne Gore i Kosova* аутора Јездимира Николића из 1980.

34 Списак грађе у поседу Железничког музеја може се пронаћи у табели Прилога 1.

Pajović von Reenen, J. (jesen 2015) Ko i kako raspolaže javnim prostorom?, *Manek, magazin nezavisne kulture*, broj 4.

Pleterski, M. (1984) Pionirska prog, *Kronika – Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 32, Ljubljana: Zalaga Zgodovinsko društvo za Slovenijo, Sekcija za krajevno zgodovino, str. 44-56.

Pravilnik o radu na pionirskoj pruzi. Nezaveden dokument u posedu Železničkog muzeja u Beogradu.

Predmet: Pionirske pruge. Dokument zaveden pod brojem 29360 od 7. 12. 1948. Kadrovski sektor – odsek za školstvo, Generalna direkcija železnica.

Predmet: Pionirske pruge. Dokument zaveden pod brojem 53592 od 18. 12. 1948. Kadrovski sektor – odsek za školstvo, Generalna direkcija železnica.

Program obučavanja na kursevima za pionire saobraćajno-transportne službe. Nezaveden dokument u posedu Železničkog muzeja u Beogradu.

Sporazum o preuzimanju Pionirske železnice, 19. april 1951. godine. Dokumentacija Železničkog muzeja u Beogradu.

Terzin, J. (14.VII 1947) Gradi se prva Pionirska pruga u našoj zemlji, *20. oktobar*.

(1947) Predaja Pionirske pruge javnom saobraćaju, *Službeni glasnik*.

МИЛИЦА БОЖИЋ МАРОЈЕВИЋ

Број	Врста и назив грађе
1.	Шеме станица на Пионирској прузи, 1. I 1950.
2.	Уздужни профил Пионирске пруге, 1. II 1948, 2 ком.
3.	Ред вожње, П 1 за Пионирску пругу Космај – Јastreбац, Важи од 31.X 1948, 2 ком.
4.	Ред вожње, П 1 за Пионирску пругу Космај – Јastreбац, важи од 21. IX 1947.
5.	Повратна возна карта (поништена 12. XII 1948) бр. 1732 за путнички воз <i>Космај-Јastreбац</i> и натраг.
6.	Сведочанство на име Бранка Костића, ученика I мушке гимназије у Београду о завршеном Курсу за пионире железничаре саобраћајно-транспортне службе.
7.	Графички ред вожње (Графикон) за Пионирску пругу Космај-Јastreбац, важи од 31. X 1948.
8.	Скица трасе Пионирске пруге у Београду на паусу.
9.	Споразум о преузимању Пионирске пруге Београд од 19. априла 1951.
10.	Упутство о осигурању у случају несреће на Пионирској прузи.
11.	Циркулар дирекцијама о прикупљању података о пионирским железницама, 7. XII 1948.
12.	Програм обучавања пионира на курсевима.
13.	Уредба о организацији и раду пионирских железница.
14.	Извештај бр. 1 о колима на Пионирској прузи Београд, 16. XII 1948.
15.	Правилник рада на Пионирској прузи.
16.	Поступак код издавања возних исправа у возовима на стајалиштима на којима се не издају возне исправе.
17.	Школски графикон за пругу Авала-Учка. (вероватно учио за курс?).
18.	Графички ред вожње (Графикон) за Пионирску пругу Космај – Јastreбац, важи од 21. IX 1947.
19.	Сведочанство на име Милене Тодоровић, ученице IV женске гимназије у Београду о завршеном Нижем курсу за пионире железничаре саобраћајно-транспортне службе (Поклон Милене Недељковић, Цвијићева 47, Београд).
20.	Сведочанство на име Милице Миљковић, ученице II/I разреда II мешовите гимназије у Београду о завршном испиту Курса за пионире – железничаре саобраћајно-транспортне службе, 1949. (поклон Милица Галовић рођ. Миљковић).
21.	Подаци за Пионирску пругу у Београду, 18. XII 1948.
22.	Легитимација учесника на градњи Пионирске пруге бр. 152 на име Николе Батинића (Поклон Милана Батинића из Београда, 18. VII 2016).
23.	Новински чланци
24.	Гради се прва Пионирска пруга у нашој земљи, у листу <i>20. октобар</i> (14. VII 1947), стр. 5.
25.	Отисак позивнице? Пионирска пруга <i>Космај – Јastreбац</i> .
26.	Почеле припреме за грађење Пионирске пруге код Београда из непознатих новина.
27.	Пионирска пруга у Београду, текст и фотографије из непознатог илустрованог листа.
28.	Свечани збор пионира железничара у Пионирском граду, <i>Политика</i> бр. 12902 (19. IV 1948).
29.	Фотографије из архива Лајфа о Пионирским железницама, <i>Политика</i> , културни додаток, 20. VII 2013. године (примерак поклонила и Милица Галовић рођ. Миљковић из Београда).
30.	Разно.
31.	Рукопис Драгољуба Јанковића (у оловци) за текст о пионирским пругама у Сто година железница Југославије 1849–1949; стр 1-18.
32.	34 фотографије.

Табела документације која се чува у
Железничком музеју у Београду

Milica Božić Marojević
University of Belgrade, Faculty of Philosophy –
Art History Department, Belgrade

DIALECTICS OF MEMORY AND
LOGIC OF FORGETTING

FROM BEGINNING TO END OF
THE PIONEER RAILWAY IN BELGRADE

Abstract

Inspired by the experience of the Soviet Union in the aftermath of World War II, many cities of former Yugoslavia created the so-called children's railways. These pioneer railways played multiple roles in the society at that time. Apart from the fact that their construction was ideologically motivated, another purpose of the pioneer railways in the post-war period was to provide a happy childhood to children. Also, the idea was for the young people to develop their orientation to technical professions from the early days, as well as admiration and respect for the railroad professions and traffic engineering in general. Although they did not last for long, analysis of the children's railways can give us a picturesque insight into the ambitious cultural and educational policies of that time, the use of propaganda machinery to support the project, and in particular, it shows general social lethargy that has overcome the preservation and use of heritage. Specifically, the educational function of the pioneer railways was extremely emphasized, since they were intended to develop ethical values, the will for unselfish work for the community, and work discipline. This paper particularly case studies the reasons and origins of establishment, the duration and the factors for the disappearance of the Pioneer Railway in Košutnjak, Belgrade. In case of this particular railway, we actually do not have any doubts as to how such an ambitious educational vision happened to be overturned overnight – the answer to that is clear. Unfortunately, it did not become an unsustainable megalomaniacal project over time: it was like that from the very beginning. Also, the main question remains: Why did we allow lack of wider social care or in other words, how did we lose almost every memory of this educational vision?

Key words: *pioneer railway, children's railway, Košutnjak, education, heritage, living in oblivion*

Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука –
Департман за архитектуру и урбанизам, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1861070K

УДК 725.835:316.75(497.1)

316.734(497.1)

оригиналан научни рад

КУЋЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КУЛТУРЕ

Сажетак: У раду се разматрају објекти културе у Југославији, који су настали као одраз концепата и циљева (нове) југословенске културе, у сложеном друштвено-политичком контексту југословенске социјалистичке заједнице. Рад полази од претпоставке да је карактеристични тип – дом културе, постао основна јединица развоја инфраструктурне мреже културе, и издвојио се кроз своје специфичне, готово аутохтоне, модалитете. Ови модалитети представљају посебне искорак у оквиру типа, по питању програмске концепције, својих вишеструких друштвено-политичких функција и тежње да се посебности југословенског културног пројекта посебно репрезентују у архитектури. Широко постављена раван југословенске културе отворила је једнако велико интерпретативно поље архитектуре, кроз коју се додатно подцртавало припадање (авангардном) европском културном простору. Ова архитектонска дела, било да се ради о конкурсним решењима, или изведеним објектима, сублимирају новоуспостављене друштвене вредности, кроз креативна програмска и визуелна истраживања друштвене стварности и њених рефлексија на архитектуру. Разноврсни приступи аутора, који су се кретали на релацији експеримент – друштвена реалност, оставили су за собом аутентична и слојевита дела и пројекте, која су парадигматска за разумевање односа друштвени контекст – култура – архитектура.

Кључне речи: култура, архитектура, дом културе, културни центар, спомен дом, Југославија

Култура, политика и архитектура

У социјалистичкој Југославији модел друштвеног уређења дефинисао је и смернице културне политике. Она је била државни домен, хијерархијски уређена и контролисана, од стране свог главног финансијског покровитеља – државе.

Даља анализа културне политике указује да је југословенска културна политика носила обележја бирократско-просветитељске делатности и то социјалистичког самоуправног модела, који карактерише водећа позиција државе у свим доменима културног живота, која свој утицај спроводи кроз промовисање пожељних модела културне делатности и цензуру непожељних.¹ Овај модел је демократизован увођењем радничког самоуправљања, али је реконструкцијом институција добио обележја „парадржавног” модела. Културна политика је регионализована и локализована, а спровођена кроз установе које су деловале на мање културне заједнице. На том месту, успостављене су одређене релације између планирања градова и дистрибуције културних институција, установљен је принцип децентрализације као основа оба домена друштвеног деловања. У разматрању друштвених центара, Минић успоставља њихову хијерархију на нивоу урбане средине према потребама корисника, и то на „основне свакодневне потребе везане за место становања (становљење, исхрана, обданиште, школа, трговина, одржавање домаћинства, основне форме друштвеног живота и сл.); неопходне потребе човека које се не јављају свакодневно нити по сасвим правилном ритму учесталости: општење са народним властима, учешће у редовном политичком животу, разноврсније културне и рекреативне потребе (...) потребе и активности изузетније природе које представљају највиши домет животних манифестација града. Овде се ради, с једне стране о најмасовнијим скуповима на великим политичким и фискултурним манифестацијама и у великим парковима за одмор и разоноду, с друге стране о културним активностима највишег степена.”²

На тај начин, успостављена је база дистрибуције објеката културе и утврђена су поља њиховог деловања: од оних у центрима свакодневних потреба људи, какве су месне заједнице, локални домови културе, преко оних у градским центрима друштвеног живота шире заједнице – града или насеља, до оних најрепрезентативнијих, специјализованих по својим функцијама. Истовремено, успостављени су нивои друштвене одговорности за њихову реализацију и деловање, чиме се самоуправни модел преносио и на поље културе и политику културе.

1 Ђукић, В. (2010) *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, стр. 83, 84.

2 Minić, O. (1951) *Struktura grada i centri društvenog života, Urbanizam i arhitektura* 5, br. 1-4, Zagreb: Sekcija arhitekata Saveza DITJ-a, str. 151.

*Кућа за институцију и
Дом југословенске културе*

Отварањем земље према западноевропским токовима културно деловање је демократизовано и, донекле, либерализовано. Истовремено, актуелизовано је питање културне репрезентације, како кроз програм културне делатности, тако и кроз програме архитектуре. У домену инвестирања питање изградње објеката културе кретало се у два изразита смера: улагање у капитална дела и институције културе у центрима и, на паралелном плану, развој мреже поливалентних објеката у мањим насељима, како би се проширило културно деловање.

Развој затечених институција културе, а посебно њихових кућа³, указује на јасан државни став да се новим кућама направе јасне изјаве о новом културном животу и савременим културним стремљењима, иако је, генерално узевши, број реализација изузетно скроман у поређењу са објектима других типова. Тако, на пример, током социјалистичког периода, у СР Србији подигнуте су само три нове позоришне зграде: Народно позориште у Ужицу, 1962. године, Атеље 212 у Београду, 1964. године и Српско народно позориште у Новом Саду, 1981,⁴ где све три зграде јасно указују на опште опредељење архитектуре времена у којем су настајале. Разлози за врло скроман број реализација могу се тражити у приоритетима улагања у културу, који су у складу са самоуправним обликом организације усмерени на локални ниво и развој културних центара. Поред тога, капитална улагања црпљена су за потребе комплексног и великог управног апарата, који је развијан у свим центрима република. Облици финансирања и спора реализација учинили су да реализације буду фрагментарне и исподстандардне, под налетима променљивих политика којима су мењани пројекти. Као резултат, домен „високе културе“ за „активности изузетне природе“ само је кроз врло ретка дела чинио помаке развоја југословенске архитектуре, уопште.

С друге стране, процес суперпонирања културних и друштвено-политичких програма, настао на традицији послератне експанзије поливалентних објеката којим се градила културна инфраструктурна мрежа, наставио је свој специфичан развој даљом експанзијом програма и усложњавањем друштвених функција. Појам „југословенске културе“

3 Овде се термин кућа посматра у најширем смислу, и указује на инхерентна својства архитектонских објеката да удоме садржај

4 Dinulović, R. (2009) *Arhitektura pozorišta XX veka*, Beograd: Klio, str. 16.

егзистирао је као „феномен” и то као културна традиција која се развијала кроз појединачне националне доприносе и на темељима револуционарног преображаја, као својеврсна „интернационалистичка допуна” националне свести.⁵ У теорији, заједничка културна политика Југославије није била последица репресивних мера против неговања националних културних идентитета, него, напротив, поникла је из њихове међусобне и глобалне интеракције, и кроз „борбу за хуманистичку и социјалистичку садржину”⁶ те исте културе. У стварности овај „интерактивни однос” националних култура увек је посматран у контексту југословенства, а не глобалне културе, чиме је додатно проблематизован њихов однос. Стога, чини се, одабрана је стратегија „хуманистичке и социјалистичке садржине”, која се преносила на архитектонски програм и својеврсни облик „куће без институције”, чиме су интереси заједнице реализовани уопштено и неконфликтно, избегавањем питања симболике, фаворизовања, проблематичних историја и неприкладних културних наратива.

Наднационално и изван-институционално

Концепт „програмске алхемије” препознат је као базични принцип развоја објеката културе, са јасном идејом синтетског дејства свих елемената обликовања друштвене стварности. На тај начин, питање културе обухватило је све аспекте социјалистичког живота, а њен развој и токови требало је да рефлектују потребе југословенске заједнице, на новим основама заједничке културе и суживота.

Концертна дворана Ватрослав Лисински међу првима је у низу капиталних објеката који епитомизира „неутрално” институционално полазиште и диверзитет друштвених функција куће југословенске културе. Остварени архитектонски квалитет куће Премерл приписује њеном аутору Маријану Хаберлеу, који „није био архитект подложен архитектонској моди, него је слиједећи своју замисао након тринаест година довршио дјело које од пројекта до реализације није изгубило ништа на својој актуелности.”⁷ Конкурс за Палачу Матице исељеника Хрватске с концертном двораном у Загребу расписан је 1958. године. На њему је победило решење које потписују Маријан Хаберле, Минка Јурковић

5 Kardelj, E. (1981) *O nauci, kritici i kulturi, izbor tekstova*, Subotica: Minerva, str. 143.

6 Исто, стр. 149.

7 Premerl, T. (1980) Graditelj kontinuiteta Moderne – Marijan Haberle, *Arhitektura* (Zagreb), br. 172-173, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 100-103.

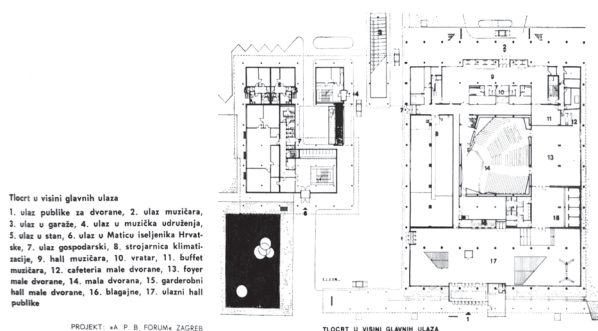
и Тања Здворжак⁸. Овај „програмски хибрид” јасно је одсликан у Хаберлеовом решењу, кроз две летимично повезане куће, које успостављају потпуно другачију просторну хијерархију – снажни волумен Концертне дворане реализује се са скромним анексом Матице. Овај организациони принцип Хаберле ће применити и у пројекту Спомен дома Ђуро Салај у Славонском Броду, наредне године. У оба пројекта, главна сала је „урођена” у модернистички паралелопипедни кубус, у којем се слободно развија према својим функционалним и акустичким законитостима, док њен волумен дефинише „пету фасаду” објекта. Међутим, оно што је за ово разматрање значајније од чињенице о континуитету Хаберлеовог модернистичког израза јесте чињеница да сама Дворана није конципирана као „кућа” одређене културне институције. Њена изградња била је решење за питање извођачког простора и продукције концерата и осталих друштвених догађања, кроз које је остварена „материјална база” за развој културе. На тај начин, избегнут је процес њене „институализације”, чиме су политике фаворизовања одређених културних институција, али и традиција држане под контролом, иако је формално у пројекту егзистирала Матица, чије су суштинске везе са програмом „велике куће” готово непостојеће. Тиме, програмом је извршено „институционално неутрализовање” којим су постигана два основна циља. Најпре, обезбеђено је приближавање програма културе свима, што је истакао и Божо Бек, председник Скупштине интересне заједнице за културу града Загребa: „самим постојањем, дворана је иницирала потребу комплетне реорганизације приступа анимацији [грађана]... Увођење нових и сувременјих организационих облика постало је неопходно, како се не би само задовољавале постојеће, него и развијале нове, још ненаслућене потребе омладине и грађана за глaзбеним догађајима.”⁹ Истовремено „институционална празнина” и програмско устројство са салама за масовна догађања омогућили су културно програмско шаренило, као парадигму разноврсних потреба културног живота и поставку новог социјалистичког модела куће југословенске културе, која носи име првог декларисаног Југословена – Ватрослава Лисинског.

У тим оквирима, Хаберлеово решење доноси рационално функционално решење модерне „куће глaзбе”, у којој је театрализован сусрет човека са културом: преко

8 Изградња је почела 1961. године и трајала све до краја 1973. године када је Дворана отворена дводневним службеним отварањем.

9 Fribeć, K. (1974) Koncertna dvorana Vatroslav Lisinski u Zagrebu, *Arhitektura*, br. 148, Zagreb: Društvo arhitekata zagreba, str. 30.

пространог улазног хола, „конзументи културе” крећу се монументалним степеништем и уживају у друштвеној интеракцији на прозочној галерији испред улаза у велику салу. Остварени просторни потенцијал масовног сценско-гледалишног простора са преко 1800 седишта отварао је вишеструке програмске могућности, па и одржавање партијских скупова. Осим тога, како је „културна разонода друштвена потреба”¹⁰ оно што је одабир типа омогућио јесте „институционализацију” ове друштвене функције упливом државе и друштва, те су преузимањем ове врсте одговорности елиминисани њени „други” носиоци. Питање слободног времена и његове потрошње подвргнуто је тако одређеној контроли упошљавањем сопствених материјалних извора, те је дијапазон потенцијалних активности у кући дефинисан као неограничен. Ово преплитање функција, којим су садржаји високе културе коегзистирали са садржајима културне разоноде и елементима друштвено-политичког живота, постало је прототип развоја у којем су куће за културу постале битније од институција културе.



Слика 1 Маријан Хаберле,
 Концертна дворана Ватрослав Лисински, основа приземља;
 извор: *Arhitektura* (Zagreb), 148 (1974), str. 33.

Споменик југословенској еманципацији: културни супер-центар

И поред изражених тенденција ка формирању капиталних поливалентних друштвених центара и на овом пољу видан је дисконтинуитет планова и реализација, што је била последица комплексних државних односа и променљивог курса политике. Већ шездесетих година, као реакција на први талас изградње поливалентних објеката културе, појављују се тенденције ка постављању комплексних објеката културе на урбанистичку раван, у форми комплекса. Брацо

10 Kardelj, *O nauci, kritici i kulturi*, str. 161.

Мушич у свом прегледу стања у Словенији истиче потребу да се „свеобухватајућа” зграда напусти, и да се друштвени центар формира као урбанистички концепт, који се фазно гради и прецизније програмира. Иако је антиципиран као рационална реакција на често неуспеле хибридне програмске концепције, овај развојни пут са собом је носио још више неизвесности око доследности његове дугогодишње реализације, чиме је разграђивана иницијална концептуална и програмска поставка. Тако је Скопски културни центар сведен на Македонски народни театар/Македонску оперу и балет, фрагментарном реализацијом урбаног комплекса, чији је објекат био део.¹¹ Изостанак изградње зграде филхармоније, објекта биоскопа и мањих пратећих садржаја учинило је да се проблематизује разумевање зграде Опере, и посебно, њеног комплексног односа са околином.¹² Ово контекстуално и програмско „исецање” учинило је да се читања куће разликују на нивоу разматрања њене тектонике, коју и поред фрагментарне реализације Штраус сматра за „капитално дјело архитектонске мисли у Југославији,”¹³ и њеног урбанитета, који Динуловић описује као „потпуно поништавање дијалога, и сваке комуникације позоришта с градом уопште,”¹⁴ чиме укупни архитектонски квалитет заправо и остаје магловит у контрадикторним квалитетима саме реализације. Тако, Грчев с правом закључује да „тај до краја непроведен репертоар просторних закономјерности и вриједности опстоји у времену нудећи идентичан утицај оригиналности, просторне експресије, инвентивности и опће умјетничке установљености форме, која омогућава реалитет комуницирања неколико генерација потрошача градског простора. Они су у овој форми, у овом простору, проналазили различите разлоге за прихватање или одбијање њеног присуства. Никад се, међутим, није догодила њена негација[...].”¹⁵ Оно што се ипак десило, а што Грчев није могао 2008. године ни да наслути, јесте његово „укидање” у оквирима концепта Скопље 2014, где је комплекс „довршен” и до-бренидран новим објектом Филхармоније и грчком стоом којом је укинут и последњи поглед са реке „потрошачима градског простора”.

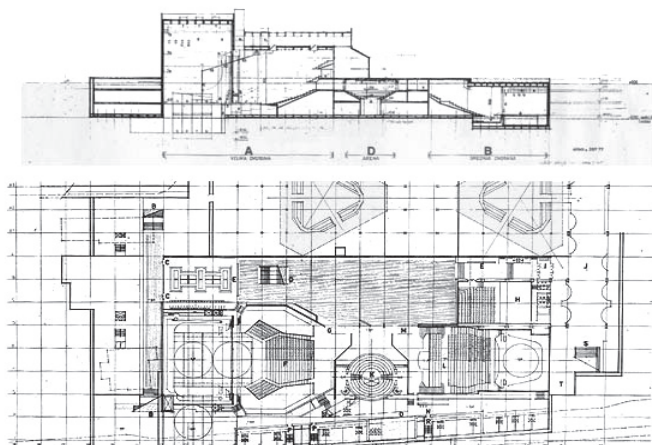
11 Конкурс за културни центар расписан је 1969. године, док је објекат реализован 1982. године.

12 Реализовани комплекс обухвата зграду Македонске опере и балета, као и зграду балетске и музичке школе и банку.

13 Štraus, I. (1991) *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990*, Sarajevo: Svjetlost, str. 234.

14 Dinulović, *Arhitektura pozorišta*, str. 143.

15 Grčev, K. (2008) Šifra Metrum, *Oris*, br. 52, Zagreb: *Oris - časopis za arhitekturu i kulturu življenja*, str. 166.



Слика 2 Едвард Равникар, *Цанкарјев дом*, пресек и основа подземне етаже; извор: <http://www.arhitekturni-vodnik.org/?object=23&mode=1&pic=0&pl=296&o=0&a=15>

Случај Равникаровог Цанкарјевог дома још јасније одсликава програмску позицију објекта културе, која тежи да постане парадигматска за културне и друштвене тежње епохе. Комплексност програма, којим је одсликавана културна еманципација, постављана је као циљ сам по себи. Контекст објекта, Трг револуције¹⁶ у Љубљани, представља сублимацију Равникаровог архитектонског опуса, који се „композицијски растеже од иницијалног архитектонског минимализма, преко све живљих конструкцијских маса у духу савременог структурализма, до ране варијанте постмодернизма, њему својствене, рефлектоване посебно у едифакту културног центра – Цанкарјевом дому (1977–1983)”¹⁷. Победа на конкурс за уређење трга 1960. године означила је почетак његовог дводеценијског рада на тргу и објектима на њему. Решење за централни простор Љубљане тражено је кроз програмску концептуализацију јавног простора и она је кроз конкурс, постављањем проблема позиционирања споменика револуције, усмерена ка церемонијалном простору. Развој Равникарове идеје политичког републичког седишта обележен је масама две куле троугаоне основе, које су иницијално требале да постану седиште Централног комитета

16 Уређење Трга трајало је од 1960. године па све до 1981. године када су завршени радови на Цанкарјевом дому. Године 1975. на тргу је постављен споменик револуције, а 1981. споменик Едварду Кардељу. Трг је преименован у Трг републике после проглашења независности Словеније, 26. јуна 1991. године.

17 Krečić, P. Architecture from the Avant-garde to the Postmodern”, in: *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, eds. Djurić, D. and Šuvaković, M. (2003), Cambridge MA: The MIT Press, p. 356.

савеза комуниста Словеније и Извршног већа СР Словеније, а у коначној реализацији постале су седиште Нове љубљанске банке и Искре (кула ТР2 и ТР3). Програмска концепција трга мењана је у дуготрајном периоду изградње, али је основни смисао трга, највећег јавног простора (репрезентовање политичке моћи) остварен посредно – репрезентовањем друштвеног благостања и културне еманципације.

Цанкарјев дом, у програмском смислу, представља модернизацију модела дома културе и његово хипертрофирање за потребе великог града, „високе културе”, па и саме републике, чиме је објекат, али и читав типолошки ред, уведен у домен поливалентних суперструктура¹⁸. Амбициозни програм куће, која треба да обједини највећи део културне размене у главном граду републике, претпостављао је монументални културни центар, намењен свима. Осим што је предодредио њене колосалне димензије, комплексни програмски развој њених друштвених функција довео је до тога да „сама величина куће садржи идеолошки програм, независно од воље архитекта.”¹⁹ Идеја куће настаје у годинама културног и економског благостања, опште друштвене еманципације, где овакви пројекти значе лествицу више у друштвеној самоперцепцији, нарочито у средини у којој настају. Цанкарјев дом настаје као одговор на развијене културне потребе средине, у тренутку када се на федералном нивоу ограничавају инвестиције у друштвене објекте и када то постаје израз престижа републике и и града.²⁰ Тип културног центра претпостављена је традиција у којој се и ова кућа програмски развија. Програм, који је развијан дуго и детаљно, представља суперпонирање више кућа у једној – сценско-гледалишне дворане које варирају у броју места својом конфигурацијом одговарају на потребе позоришта, опере или балета, затим музичких извођења, филмских пројекција или конгресних активности, чиме се развија богат систем функција у оквиру исте куће – центра друштва.²¹

18 Укупна површина објекта износи 38000 м².

19 Koolhaas, R. Bigness, in: *S, M, L, XL*, eds. Koolhaas, R., Mau, B. and Werle-mann, H. (1998), New York: Monacelli Press, p. 496.

20 15. јануара 1978. године потписан је уговор о изградњи и финансирању Културног центра Иван Цанкар, упркос директиви из Београда. „Cankarjev Dom History”, 20 x 365, *Spominski zbornik Cankarjevega doma ob 20-letnici*, Ljubljana, 13. maja 2000, Cankarjev dom, predstavitvena zgbanka, Ljubljana, julij 2003 (januar 2013), <http://www.cd-cc.si/default.cfm?Jezik=En&Kat=04010304>

21 Дворана Галус има 1545 седишта и конципирана је као сала за велике сценске спектакле, Линхартова сала има 616 седишта и комплетну позоришну опрему, Косовел дворана са 204 седишта намењена је превасходно филмским пројекцијама, Штихова дворана са 253 места је позориште у кругу, Душа Почкај дворана је за потребе интимних позоришних пред-

Овим програмским поступком додатно је проблематизован архитектонски идентитет куће, а у овом посебном случају, изазвана је њена урбана позиција на већ дефинисаном простору градског трга. Комплексна градска локација, са дефинисаним границама и израженом силуетом, онемогућила је развој решења сличних Београдској опери, те Равникарово решење одговара ниском разуђеном структуром и развијањем објекта испод земље. Овим радикалним пројектантским приступом Равникар је очувао композициону слику урбаног простора на којем је годинама радио. Изградња масивне форме дома угрозила би висинску регулацију трга која је већ била изазвана изменама висине кула. Осим тога, пројектантска диверзија којом се Равникар служи изузела је објекат из типологије „великих”, бар у погледу стварања снажног архитектонског присуства и обликовне безобличности, те је кућа сведена на размеру трга и размеру човека. Богати унутрашњи простори и потенцијал за бескрајне друштвене, културне, едукативне, па чак и политичке функције учинили су да Дом буде прихваћено друштвено добро, већ у првим данима, док још увек нису били у потпуности завршени радови.²²

Култура и меморија – архитектонско спомен дело

Процес мешања и обједињавања свих сфера социјалистичког живота сазревао је у тридесетогодишњем процесу да би се програмски и волуменски усложњавао до тачке када је, у напону тежње да обухвати што већи део социјалистичког живота, превазишао могућности самог друштва. У тој некој позној фази развоја седамдесетих година, када су и даље присутне тенденције „споменовања” тековина НОР-а и Револуције, засновало се и мишљење да се „естетско функционирање споменика утемељује његовим просторним одређењем и садржајностима.”²³ Изузетност овог друштвеног задатка утврђена је као виши степен „аутентичности” социјалистичке архитектуре, која се истраживала, јер су тековине социјализма представљане кроз просторни и ликовни

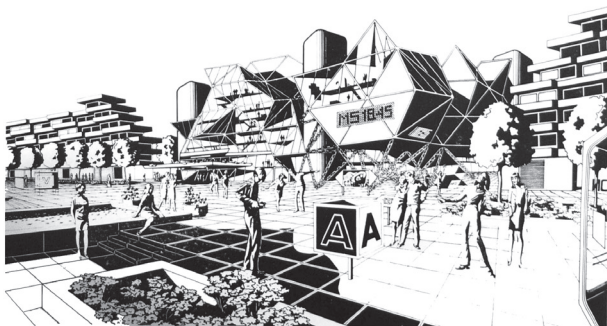
става (72 места). Поред ових сала, у Дому је већи број конгресних сала, клуб и пространи фоајен који могу имати различите намене.

22 Културни центар Цанкарјев дом је 2011. године проглашен културним добром националног значаја и стављен под заштиту државе. „Odlok o začasni razglasitvi Cankarjevega doma v Ljubljani za kulturni spomenik državnega pomena”, Uradni list, novembar 2011 (pristupljeno februara 2013), <http://www.uradni-list.si/1/content?id=106079>

23 Pisanović, A. (1976) Regionalizam spomen-arhitekture, ili spomeničnost arhitekture u regiji, *Arhitektura* br. 158-159, Zagreb: Društvo arhitekata Zagreba, str. 61.

медиј, где је аспект монументализације истраживан не на нивоу пластике, него на нивоу самог објекта, у контексту у којем се утврдио функционални и прочишћени обликовни систем интернационалног стила.

Овакво конципирање процеса меморализације укључиће просторне и пејзажне аспекте и, сходно томе, област архитектуре, али ће утврдити и посебан дискурс овог процеса који се отеловљује у архитектонском спомен-делу²⁴. У том погледу, интегративни учинак процеса културне изградње и сећања на положене темеље/жртве социјалистичког прогреса сагледан је као комплементарни систем идеја којим се дефинишу обе функције друштвеног живота. Из ове концепције развијена је посебна дискурзивна грана спомен-домова, културних средишта која су „тематизована” постојањем меморије на палог борца, жртву или револуционара. Програмска концепција домова културе тако је добила јасан путоказ за своју експанзију, а осим тога, и јасан захтев да „рјешење треба репрезентирати жељу заједнице да споменик револуционарну (омладинску) традицију оствари у облику савременог културног дома (омладине). Оно треба створити нови хумани амбијент, принципом интегралне функционалности, као озбиљно и авангардно дјело наше архитектуре, тежећи синтези умјетничког остварења.”²⁵



Слика 3а Омладински спомен дом „Боро и Рамиз” у Приштини,
1. награда на конкурс, перспективни приказ, аутори Љерка
Лулић, Јасна Носо и Динко Златарић;
извор: *Arhitektura* (Zagreb), 151 (1974): 68

²⁴ Ова идеја о утврђивању спомен-куће, функционалног објекта живота присутна је већ на прослави двадесетогодишњице револуције. Дарко Вентурини истиче: „Ми нисмо богата земља, новац је нама скуп. Милијарде динара претворене у камене блокове, нису по нашој мјери. [...] Болнице, спомен-паркови, одмаралишта, старачки домови, санаторији, дјечја игралишта, домови слепих и инвалида, шеталишта. Школа за почаст професору, концертна дворана у спомен музичару, галерија мртвог сликара или кипара, спортска дворана, пливалиште. Стотине објеката који значе живот. И у њима биста или спомен-плоча. На сјећање; Venturini, D. (1961) Spomenici, *Arhitektura* XV, br.1-2, Zagreb: Društvo arhitekata Zagreba, str.38.

²⁵ Pisanović, нав.дело, стр. 61.

Конкурси за ове пројекте готово су претпостављали ауторска програмска истраживања у врло широко постављеним оквирима јер је процес синтезе претпостављао постојање уметничких слобода, нарочито када су ови објекти добили своја изузетна тектонична и ликовна својства. Конкурс за Омладински дом „Седам секретара СКОЈ-а” у Загребу на неки начин утврдио је правац развоја типологије чињеницом да је „расписивач натјечаја програматски ставио захтјев за авангардном архитектуром.”²⁶ Награђена конкурсна решења указују на значајан отклон од постојеће продукције и јасан искорак у поље обликовног експеримента. Осим тога, већ кроз други велики конкурс за Спомен дом „Боро и Рамиз” у Приштини, овај експериментални процес додатно је поспешен чињеницом да су програмски захтеви постављени широко и остављени тумачењу креатора простора, како би експресивне карактеристике и сама концепција досегле ниво авангардности који типологија треба да има, а посебно када се ради о омладинским центрима. Како се наводи у приказу конкурсних решења, „садржај ’Дома Боро и Рамиз’ својом свестраношћу и ширином толико је опсежан да га ни сам распис није желио дефинирати до краја, остављајући натјечатељима што већи степен креације.”²⁷ На овом провизорном програмском оквиру развијани су конкурсни радови, високих концепцијских, програмских и естетских квалитета. Првонаграђени рад отишао је најдаље у креирању простора који „персонифицира тежње омладине за слободом, демократичношћу и кретањем напријед,”²⁸ постављајући Дом као амбивалентну просторно-програмску платформу, која органски расте и развија се у суперструктуру, блиску оној коју су промовисале прогресивне архитектонске праксе времена, окупљене око Архиграма. Овај авангардни дом за 3000 омладинаца, или више, јасно је одсликавао процес обликовног ослобађања и адаптибилне програмске концепције, потврђујући тако да је сам тип актуелизована реакција на креатања глобалне архитектонске праксе, макар у домену *папирне архитектуре*, с обзиром да његова изградња никада није ни започета.

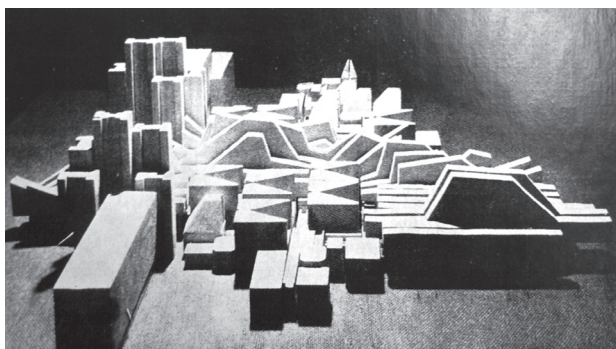
Реализација Дома револуције у Никшићу, међутим, започета је упркос врло нестабилном односу великих (политичких) идеја о кући и материјалних услова реалности. На конкурсу расписаном 1976. године, прву награду однео је рад Марка Мушича, словеначког архитекте, који је нашао програмски

26 Исто, стр. 61.

27 Anonim, (1972) Natječaj za idejno rješenje omladinskog „Spomen-doma Boro i Ramiz” u Prištini, *Arhitektura* br. 106, str. 54.

28 Исто.

и визуелни кључ за означавање тековина револуције на начин који превазилази све дотадашње моделе, а што је одсликавало претензије локалне власти и општег државног благостања.²⁹ У тренутку расписивања конкурса Мушич је располагао значајним искуством пројектовања оваквих објеката јер је својим радовима учествовао на конкурсима за Омладински дом у Загребу 1964.(?) године (I награда), на конкурсима за Спомен-дом „Боро и Рамиз” у Приштини, 1969. године (II награда), имао иза себе освојени конкурс за Спомен дом „Митар Трифуновић-Учо” у Босанском Шамцу, који је био у фази реализације, док је Спомен дом у Колашину био завршен.



Слика 36 Омладински спомен дом „Боро и Рамиз” у Приштини, 2. награда на конкурсима, Марко Мушич са сарадником Томажом Јеглићем; извор: *Arhitektura* (Zagreb), 158-159 (1976): 61

Дом револуције у Никшићу својим програмом предвиђао је три основна сегмента: Едукативни центар, Меморијални центар са Великом салом и Клуб, у целини чији просторни концепт подстиче њихово преливање и, сходно томе, употребу. Просторно решење организовано је на „основама хуманих принципа отворености, потпуне приступачности и једнакости, ускраћивања приватности, хоризонталног и вертикалног континуитета, акценатованих визура, стварајући интерактивни, слободан текући простор без оштрих граница, чији је циљ да иницира креативност и учешће корисника и спонтано произведе окупљање, размену, разговор и дискусију.” Програмирање простора и у овом Мушичевом пројекту прати идеју активације учешћа – „концепт пролазности и укључивање у збивање”³⁰ – стратешким постављањем „магнета интензивног посјета” и „променаде”, улице

29 Stamatović Vučković, S. (2012) Architectural communication aspects: Denotative and connotative meanings of Revolution memorial hall in Nikšić, Montenegro, in: *Proceedings of the International Conference Architecture and Ideology*, pp. 165-172.

30 Mušić, M. (1976) Spomen dom Nikšić, *Arhitektura*, br. 158-159, Zagreb: Društvo arhitekata Zagreba, str. 130.

којим се мотивише укључивање Дома у дневни живот грађана. У овом случају, дуж променаде развијају се едукативни садржаји, „стваралачког амбијента, отворенога додиру пролазника с акцијама и дјелатностима, па макар по цијену губитка квалитете интензивног рада.”³¹ Снажна мотивација да се активира учешће резултирала је креирањем „контактних зона”, којим се непосредно, осим преко визуелне транспарентности, пролазницима презентује процес и резултат, с јасним позивом да се укључе.³²

Просторни концепт и његова хијерархија указује на разумевање и интерпретацију друштвених функција. Како објашњава Мушич, комплекс меморијалних дворава „по самом карактеру и занимљивости [...] је [...] најјачи магнет скретања пјешачког смјера у дубину комплекса.” На овај начин, Мушич постиже јасно пресликавање социјалног устројства на простор свог објекта, тумачећи хијерархију садржаја и квалитативна својства припадајућег простора. Тако „нови просторни концепт, базиран на слободном току простора и концепту ’самопослуживања’ ствара нови иконични код,”³³ — улазак у меморијални простор има карактеристике ритуала и започиње монументалним „пропилејима”, дефинисаним меморијалним зидовима, који се настављају и у унутрашњости објекта, у простору меморијалне ауле. Улаз је сасвим увучен унутар ове структуре и проласком између зидова, „плоха записа и симбола,” прави се церемонијални прелаз у свет револуционарне меморије. На тај начин, простор се формира у унутрашњости као „далек” („дубок”) унутрашњи простор, којем се приступа према правилима, или „прецизним системом просторних односа и померања у времену.” Меморијална аула представља основну тачку, која се увек пролази у приступању основним садржајима културе, и, на неки начин, постаје место контроле простора и контроле активности свакодневног живота, као и простор којим се контролише сусрет. Њеним стратешким позиционирањем и увођењем система простора око ње компензована је њена скромна димензија.

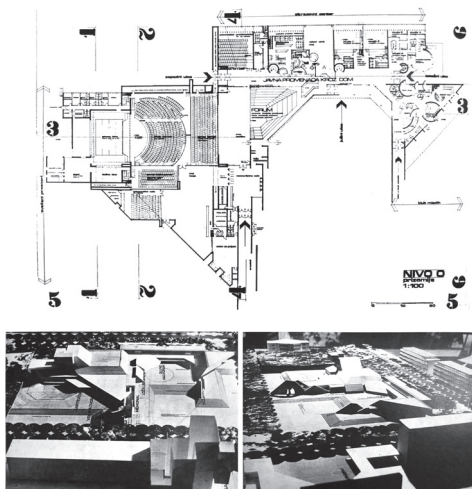
Ентеријерска обрада простора прати потцртани флуидни карактер простора увођењем „органиченог” система панела, преграда и сепареа, а који је интерпретиран у сва три дела Дома. Овај систем кругова, полукругова и кружних сегмената на појединим местима интереагује са структуром

31 Исто, стр. 131.

32 Пројектом је предвиђена библиотека са фондом у слободном приступу, предаваоница, студио за музику, балет и драму, сликање, скулптуру, фотографију и филм.

33 Stamatović Vučković, *Architectural Communication Aspect*, p. 167.

правећи неочекиване обликовне акценте. У Омладинском клубу ово је најизраженије јер, заправо, увођење овог секундарног система има за циљ да се релаксира геометризовано устројство читаве форме.



Слика 4 Марко Мушич, *Дом револуције у Никшићу*:
основа приземља и фотографије макете; извор: *Arhitektura*
(Zagreb), 158-159 (1976): 132, 129, 131.

Композициони концепт Дома последица је истраживања регионалне монументалности и пројектована тектоника, врло карактеристична за Мушича, представља облик манипулације простором са врло експресивним обликовним исходом. Ова тенденција регионализације у периоду развоја спомен-архитектуре била је већ присутна у југословенској архитектури, али чини се да је у предметној типологији добила свој врло истакнут архитектонски значај. За потребе ове типологије „очувати идентитет нашег простора, наших облика, наше традиције и темперамента”, како истиче Мушич, од пресудног је значаја. Његова пластична интерпретација црногорског пејзажа, као и свих других пејзажа у којима је стварао, представља допринос завичајној утемељености кућа и олакшава експликацију апстрактне, готово нестварне форме средини, која то годинама стрпљиво финансира.

Укидање просторних граница и ток функција у простору које се могу изнова истраживати кроз увођење нових догађаја представља својеврсну просторну кулминацију идеје демократичности социјалистичког друштва, где се образовање, меморија, култура, слободно време, па чак и забава, преплићу у оквирима исте куће, а где, с друге стране, само постојање такве куће проблематизује идеје демократичности. Њена концепција, проистекла из програмске ширине и његове авангардне интерпретације, надахњивала је машту

наручиоца у дугогодишњем процесу припреме пројекта. Као резултат, поливалентност куће која се развијала у конкурсном пројекту од 9000 м² прерасла је кућу и претворила је у никад завршени комплекс од 24000 м², у граду са једва 45.000 становника, представљајући својеврсну кулминацију развоја типологије, али и њен крај, почетком осамдесетих.

Архитектура као платформа културе

Тема универзалне куће културе, антиципирана шездесетих година, представила је концепт објекта-инфраструктуре уметности и културе, који почива на програмској отворености и сходно томе, диверзитету друштвених и културних функција. Реализацијом париског културног центра Бобур, успостављен је нови тип западноевропског културног центра – иконе, кроз отворен и демократизован јавни простор, у којем је уметност додирљива категорија за масе. Нова културна парадигма промовисана је новом архитектуром – транспарентном, искреном и зачуђујућом.

Овај виталан и пријемчив концепт креирања центра или дома, као комплексне просторне платформе за дифузију и конзумирање културе, развијан је у југословенској средини на темељима специфичног друштвено-политичког живота заједнице. Тиме, југословенско друштво демонстрирало је припадање западноевропском културном простору и његовим развојним процесима, али истовремено и неговало вредности сопственог развојног курса, развијајући сложену програмску основу својих кућа.

Развој овог типа кретао се у два смера: у његовом концепцијском програмском усложњавању за примање додатних функција друштвене заједнице – меморијалне, едукативне, забавне; и у његовом просторно-програмском проширивању, што је резултовало у комплексним системима, урбанистичким или архитектонским, који су успостављани као симболи културне еманципације Југословена. У оба случаја, архитектонски тип био је парадигма југословенског културног пројекта и изградње југословенства на новим темељима. Програмски задаци ових споменика архитектуре тежили су кристализацији изворних револуционарних идеја, које су се у осталим архитектонским задацима растакале, и њихову „кондензацију” за потребе јасније перцепције. Дакле, архитектура је деловала као визуелни репрезент друштвено-политичког концепта, оваплоћење авангардних социјалистичких и самоуправних идеја друштва о самом себи, и својој култури. У том погледу, неки од њих постали су парареалност, инспирисана или инструисана друштвеним програмом, а остваривана, често, кроз личну ауторску

интерпретацију. Осим тога, архитектура објеката културе у себи садржи све особености југословенског модернистичког архитектонског система – посвећеност интернационализму, прогресивним процесима, идеји о „модернизујућој” функцији објеката и грађене средине, којом се васпитају навике и креира визуелна култура; архитектонски програм који настаје на темељима друштвених опредељења и идеологије и развија се рефлектујући промене.

Ова дела сведоче о виталности струке, високим друштвеним задацима, решености друштва и државе да се у овим инвестицијама истражују домети архитектонског стваралаштва, зарад искорака према сопственим моделима изграђавања. Концепт културног центра постао је база за ове експерименте – као слободна, недефинисана просторно-организациона платформа сензитивна на актуелна друштвено-политичка кретања и промене, ослобођена институционалне традиције и придружених (националних) политика. У том контексту, пројекат изградње југословенства, културе и архитектуре стоје као комплементарни систем вредности, који је мотивисао и креирао концепт Дома југословенске културе, истинског „социјалног кондензатора”, чији домети граде, у великој мери, базу укупних вредности југословенске послератне архитектуре.

ЛИТЕРАТУРА:

Anonim, (1972) Natječaj za idejno rješenje omladinskog „Spomen-doma Boro i Ramiz” u Prištini, *Arhitektura* br. 106, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 54-55.

Dinulović, R. (2009) *Arhitektura pozorišta XX veka*, Beograd: Klio.

Ђукић, В. (2010) *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности.

Fribec, K. (1974) Koncertna dvorana Vatroslav Lisinski u Zagrebu, *Arhitektura*, br. 148, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ.

Grčev, K. (2008) Šifra ‘Metrum’, *Oris – časopis za arhitekturu i kulturu življenja*, br. 52, Zagreb: Oris, str. 158-167.

Kardelj, E. (1981) *O nauci, kritici i kulturi, izbor tekstova*. Subotica: Minerva.

Krečić, P. Architecture from the Avant-garde to the Postmodern”, in: *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, eds. Djurić, D. and Šuvaković, M. (2003), Cambridge MA: The MIT Press.

Manojlović Pintar, O. i Ignjatović, A. Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat, u: *Kultura*

sjećanja: 1941, Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti, ured. Cipek T. i Milosavljević, O. (2008), Zagreb: Disput, str. 95-112.

Minić, O. (1951) Struktura grada i centri društvenog života, *Urbanizam i arhitektura* 5, br. 1-4, Zagreb: Sekcija arhitekata Saveza DITJ-a, str. 150-155.

Koolhaas, R. et. al (1998) *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press.

Mušić, M. (1976) Spomen dom Nikšić, *Arhitektura*, br. 158-159, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str.129-132.

Pisanović, A. (1976) Regionalizam spomen-arhitekture, ili spomeničnost arhitekture u regiji, *Arhitektura* br. 158-159, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 56-64.

Premierl, T (1980) Graditelj kontinuiteta Moderne – Marijan Haberle. *Arhitektura*, br. 172-173, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 100-103.

Stamatović Vučković, S. (2012) Architectural communication aspects: Denotative and connotative meanings of Revolution memorial hall in Nikšić, Montenegro, in: *Proceedings of the International Conference Architecture and Ideology*, pp. 165-172.

Štraus, I. (1991) *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990*. Sarajevo: Svjetlost.

Venturini, D. (1961) Spomenici, *Arhitektura*, XV, br. 1-2, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 37-39.

„Cankarjev Dom History”, 20 x 365, *Spominski zbornik Cankarjevega doma ob 20-letnici*, Ljubljana, 13. maja 2000, Cankarjev dom, predstavljena zgibanka, Ljubljana, julij 2003 (januar 2013), <http://www.cd-cc.si/default.cfm?Jezik=En&Kat=04010304>

Dragana Konstantinović

University in Novi Sad, Faculty of Technical Sciences –
Department for Architecture and Urban Planning, Novi Sad

THE HOUSES OF YUGOSLAV CULTURE

Abstract

This paper deals with the Houses of Culture in former Yugoslavia, which are anticipated as a reflection of concepts and goals of (new) Yugoslav culture, in the complex socio-political context of the Yugoslav socialist community. It builds on the assumption that a specific type of institution – House of Culture – was taken for a basic unit for developing infrastructural network for culture, and refined into specific, almost autochthone modalities. These modalities represent specific contributions within autochthon type, considering its programme concept, its multiple socio-political functions and its aspirations to reflect particularities of the Yugoslav cultural project. Such a broadly set framework of Yugoslav culture opened up an equally wide interpretative field for architecture, through which the belonging to European (avant-garde) cultural space was emphasized. These works of architecture, whether just competition entries or actual buildings, have condensed the newly established social values through creative programme and visual researches of social realities and their reflections on the body of architecture. Various approaches of different authors, found between the two ends of the spectrum spectrum, the experiment and the social realm, have left behind have left behind some authentic layered works and designs, which are paradigmatic for understanding the relations of social realms, culture and architecture.

Key words: *culture, architecture, House of Culture, Cultural Centre, Memorial Centre, Yugoslavia*

Етнографски институт САНУ, Београд

DOI 10.5937/kultura1861089B
УДК 061.75:316.75(497.1)"1961"
394.49(497.11)"1961"

оригиналан научни рад

СВЕТОВНИ ПРАЗНИЦИ У КОМУНИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ

ОБЕЛЕЖАВАЊЕ ДАНА БОРЦА 1961. ГОДИНЕ У ТИТОВОМ УЖИЦУ

Сажетак: У првим послератним годинама у комунистичкој Југославији почиње постепено укидање прославе црквених празника чиме се домен „светог” свео на кућу са укућанима и цркву са портом. Југословенским законима одређени су нови савезни, републички и други празници. Због ограничености рада, начин прослављања световних празника у комунистичкој Југославији приказан је на примеру обележавања Дан борца који је за савезни празник проглашен 26. априла 1956. године. Обележавање двадесетогодишњице устанка народа Југославије посматра се кроз три наратива (први наратив – „поглед споља”) чине подаци о прослављању наведеног празника забележени у архивским изворима и штампи, док други и трећи наратив – „поглед изнутра”) чине подаци забележени у разговорима које је ауторка текста 2009. и 2010. године водила са организатором и учесником прославе), а на основу којих се анализирају формално-структурне карактеристике и функција посматраног празника.

Кључне речи: Дан борца, Југославија, световни празници, Титово Ужице

Социјалистички празници¹

Државни празници су ствар идентитета једне државе, мада није редак случај да је тај идентитет више у вези с владајућом идеологијом, него с истинском традицијом и историјом.²

У првим послератним годинама у комунистичкој Југославији многи верски празници су прослављени под „благословом” нове власти.³ Револуционарне комунистичке власти, које су тек изашле из рата и ступале на државну позорницу, у почетку су омогућавале, па чак и учествовале у прослави верских празника чиме су хтеле да покажу да су са народом, да поштују његову веру, традицију и обичаје.⁴ Међутим, већ од 1946. године почиње постепено укидање прославе црквених празника. Уставом ФНРЈ из 1946. године цркви је загарантована слобода вршења верских обреда, али само у верским просторијама и двориштима око цркве, цамије и осталих храмова. Прописом Министарства просвете НР Србије из исте године на подручју Србије верски обред одвојен је од школске прославе Светога Саве. Јавни, медијски дискурс о Божићу 1946. године показује знаке прелазног облика: наглашена је цивилизацијска димензија празника (имплицитно супротстављена верској), док се сама божићна порука актуализира у назнакама.⁵ Током 1946. године у штампи се прослава Светога Саве помиње само успутно, док о Васкрсу готово нико и не пише. Црквеност религијских обреда укинута је 1947. године директивом Централног комитета Комунистичке партије Србије којом се забрањује прослава верских празника ван круга цркве.⁶ Постоје одлуке партијских органа из исте године по којима чланови партије нису смели да славе Божић, крсну славу, да се венчавају у цркви, крсте децу нити да уписују вероисповест на документима.⁷

1 Текст је резултат рада на пројекту *Културно наслеђе и идентитет* (МПНТ РС 177026) који у целини финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Stanojević, Z. (9. novembar 2000) Gde ćete za Dvadeset deveti, *Vreme*.

3 Радић, Р. (2002) *Држава и верске заједнице: 1945–1970 I–II*, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 226–227.

4 Јањић, Ј. (2017) *Културолошка димензија деловања Српске православне цркве у другој половини XX века (1945–2000)*, докторска дисертација, Факултет за културу и медије, Универзитет *Дон Незбит*, Београд, стр. 33

5 Sklevicky, L. (1990) The new New Year, Or, how a tradition was tempered, *East European Politics and Societies* 4, London: Sage Publications, pp. 4–29.

6 Павловић, А. (2013) Литијски опход у Северној Косовској Митровици на дан прославе градске славе Митровдана, *Баштина*, свеска 34, Приштина/Лепосавић: Институт за српску културу, стр. 255.

7 Радић, Р. Српско друштво у XX веку између две вере: приватно и црквено, у: *Приватни живот код Срба у XX веку*, ур. Ристовић, М.

У Извештају ЦК КПС за 1947. годину наведено је да је број верских празника смањен на најмању меру: један дан за Божић, један дан за Васкрс, док на дан Светог Саве школе раде.⁸ Путем поверљивог расписа 1948. године Председништво владе ФНРЈ упутило је наређење да се католички и православни Божић не признају више званично.⁹ Из године у годину, поштраван је однос према верским празницима и према онима који су их прослављали. Социјалистички календар није уважавао празнике црквене године.¹⁰ Већ почетком педесетих година школске власти кажњавале су децу која су присуствовала прослави Светог Саве, док су ученици основних школа у Србији морали и на Божић да долазе у школу.¹¹

Последица антирелигијске пропаганде (која је за циљ имала замену религије новом световном религијом – комунизмом са атеистичким погледом на свет), у пракси је резултирала потискивањем верских празника из јавне у приватну сферу (чиме се домен „светог” свео на кућу са укућанима и цркву са портом) и увођењем нових световних празника. Државна власт је почела да монополизује црквену сферу производећи значења везана за нове социјалистичке државне празнике.¹² Југословенским законима одређени су савезни, републички и други празници. *Савезни празници* били су: Нова година (1. јануар), Празник рада (1. мај), Дан борца (4. јули) и Дан Републике (29. новембар). Дани устанка били су *републички празници* којима се обележавало оснивање првих партизанских формација 1941. године (Дан устанка народа Србије (7. јул), Дан устанка народа Црне Горе (13. јул), Дан устанка народа Словеније (22. јул), Дан устанка народа Хрватске и Дан устанка народа Босне и Херцеговине (27. јул) и Дан устанка народа Македоније (11. октобар)). Поред наведених празника, у Југославији су се славили и *значајнији датуми* (почев од Међународног дана жена (8. март) па до Дана Југословенске народне армије (22. децембар)), затим *општински и градски празници* (најчешће на дан ослобођења града у Другом светском рату), као и *празници разних друштвених*

(2007), Београд: Clío, стр. 669.

8 Радић, Р. (2002) нав. дело, стр. 228.

9 Radulović, L. (2014) *Bog kao privatna stvar: kultura sećanja i religijski život u doba socijalizma, Етноантрополошки проблеми* год. 9 св. 1, Београд: Филозофски факултет у Београду, стр. 38

10 Rihtman-Augustin, D. (1990) *Metamorfoza socijalističkih praznika, Narodna umjetnost* Vol. 27 No. 1, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, стр. 29.

11 Јањић, Ј. нав. дело, стр. 35.

12 Radulović L. нав. дело, стр. 38.

и привредних организација. Савезним и републичким законима као школски празници и нерадни дани уведени су 1. и 2. јануар (Нова година), 1. и 2. мај (Празник рада) и 29. и 30. новембар (Дан републике). Осим ових дана, ученици римокатоличке вероисповести могли су да изостану из школе 25. децембра и 1. новембра, а ученици православне вере 7. јануара (Божић) и на дан крсне славе. Међународни дан жена (8. март), Дан борца (4. јул) и Дани ослобођења били су „радни дани али се тада одржавају свечани митинзи с говорима и заправо мало ко ради”.¹³

*Прослава јубилеја Дана борца 4. јула 1961.
године у Титовом Ужицу*¹⁴

На седници ЦК СКЈ и СУБНОР 1958. године одлучено је да се централна прослава двадесетогодишњице Дана борца одржи у Титовом Ужицу због значаја и улоге коју је наведени град имао у Народној револуцији. Обележавање двадесетогодишњице Дана борца биће посматрано кроз *три наратива*: *први наратив* („поглед споља”) чине подаци о прослављању наведеног празника забележени у архивским изворима и штампи; *други наратив* („поглед изнутра”) чине подаци забележени у разговору који је ауторка текста водила 2009. године са председником Народног одбора општине Титово Ужице у периоду од 1959. године до 1962. године (организатор прославе), док *трећи наратив* („поглед изнутра”) чине подаци забележени у разговору који је ауторка текста водила 2010. године са учесницом прославе:

• *Наратив „А”*

Град је већ првог јула био украшен. На уласцима постављени су славолуци и капије, транспаренти на улицама, више композиција на Тргу партизана, на Караули, Доварју, Малом Забучју, метални јарболи на Биоктошу и на Старом граду... У граду је отворено 14 чесама са 23 отвора... Отворено је 75 привремених продајних места под сунцобранима где су се продавали воћни сокови, пиво, цигарете и шибице, док су се на 22 продајна места под шаторима продавали хлеб, пециво, конзервирана храна, сокови, сувенири и др. На 39 места постављене су тезге на којима се могло купити воће

¹³ Детаљно о социјалистичкој празничној години погледати у: Rihtman-Augustin, D. nav. delo, str. 21–32

¹⁴ Дан борца обележавао је годишњицу седнице Политбироа Централног комитета Комунистичке партије Југославије, одржане 4. јула 1941. године у Београду, на којој је донета одлука о подизању оружаног устанка народа Југославије против окупатора. За савезни празник проглашен је 26. априла 1956. године. У Србији је укинут 2001. године.

и поврће; под 41 тезгом су се продавали сладоледи, сокови, пиво... Прослави је тих дана присуствовало преко 2 стотине хиљада људи. Свечаност је званично почела 3. јула око 11 часова, када је на Тргу партизана, по утврђеном програму прославе, Александар Ранковић открио споменик Јосипу Брозу Титу. У 17 часова, у присуству Александра Ранковића, отворен је Музеј устанка 1941. Музеј је отворио Отмар Крајачић, генерал-пуковник. У вечерњим часовима, на Тргу партизана, приређен је ватромет... Стотине разнобојних ракета запарале су небо и осветлиле не само нови Трг него и готово читав град... Готово са свих зграда на новом Тргу партизана потекле су светлеће реке, док је на највишој згради пламсало шест буктиња које су симболизовале шест наших република. После тога, око 21 часа, отпочела је велика приредба на којој је најпре са партизанским песмама наступила група певача уз пратњу секстета Душка Радећића. Затим је изведена приредба Поема о борцу, адаптација Давичове поеме Зрењанин. По завршетку официјелног дела програма, оркестри су наставили да свирају, те је настало велико народно весеље које је трајало до дуго у ноћ... 4. јула у 11 часова почео је, по утврђеном програму, митинг у Крчагову, на простору између пекаре „Сретен Гудурић” и предузећа „Први партизан”. Био је то кључни догађај којим се обележавао тадашњи празник. На отворену пругу у Крчагову, код моста преко Ђетиње, председник Тито и његова супруга Јованка стигли су нешто пре 11 часова. Пионери Славица Вуковић и Божидар Кокора предали су другу Титу и његовој супрузи Јованки букете цвећа, а мали Божидар поздравио је затим високог госта са неколико топлих речи. Кроз шпалир пионира и омладинаца, који су их засипали цвећем, председник Тито и гости упутили су се према трибинама на падини брежуљка у Крчагову, где је велики митинг одржан. Војна музика интонирала је химну па је затим председник Тито извршио смотру почасног батаљона. Појава председника Тита у подножју трибине изазвала је експлозију одушевљења. Тачно у 12.20 часова Броз се довео пред Музеј устанка 1941. Група је потом, нешто после 12.30 часова стигла до Трга партизана, успут праћена бурним апалузима и обасипана цвећем. Док је друг Тито прилазио споменику, мноштво света га је поздрављало на улици и са балкона околних зграда. Очигледно импресиониран изгледом Трга, друг Тито је у разговору рекао да му се необично допадају архитектонска решења као и читав амбијент око Трга. Око 13 часова, у Великом парку, на тераси изнад Ђетиње и у хладу испод брда, Републички одбор за прославу је приредио ручак са председником, уз присуство око хиљаду званица. Они који нису били на том ручку у један, у хладу

борова Великог парка и буку планинске реке, јели су и махом се веселили под отвореним небом. У седам кафана у граду 4. јула наступали су познати певачи забавних и народних мелодија из целе тадашње државе.¹⁵

• Наратив „Б”

За саму прославу, поред Ужичког одбора, формиран је и Републички одбор за прославу 4. јула. Председник је био Драгослав Дража Марковић, који је био секретар Социјалистичког савеза. Он је уствари контролисао шта ми радимо, он је више формално формиран. Постојали су више због неког нивоа... То је било велико оптерећење, али и перфектна организација... Одбор за изградњу Трга је у исто време руководио организацијом прославе, с тим што је организовао и комисије, мобилисао мање више цео град у уређењу и припремама. Све радне организације биле су мобилисане. Све је било мобилисано што је могло да се мобилише. И сви су укључени. На крају крајева неко је радио на овоме, неко на ономе, шта ја знам... Цео град је био један механизам. То није могао да ради одређени број људи... При Ужичком одбору за организацију јубилеја формирано је девет комисија: за митинг, уређење града, саобраћај, смештај, исхрану, везу, пропаганду, публикације, забаву и спорт. И стварно је организација била одлична, фантастична. Преко 100 хиљада људи скоро да ниси осетио да је притегао град. То је било перфектно. Није било никаквих проблема, али је било много посла... То је било велико оптерећење, али и перфектна организација која је резултирала тиме да Тито буде дочекан онако како и заслужује државник таквог калибра – са одушевљењем, са радошћу, са достојанством...¹⁶

• Наратив „В”

Добро се сећам прославе... Мајка је пребацила ћилим ручне израде, како се то каже, прелепих шара, са доминантном црвеном бојом, преко прозора који је био окренут ка Главној улици, ту смо живели. На ћилим је окачила Титову слику у маршалској униформи, не знам како ли је то урадила. На тераси и мушкатле црвене... Ми смо се радовали гостима, јер је увек била добра клопа. Долазила нам је тетка из Лапова са породицом... Они су били учитељи, то им је вероватно подигло рејтинг што су ишли у Ужице на прославу... У кујни кревет, у спаваћој соби брачни кревет, у комбинованој соби два кауча. На знам како смо сви ту спавали... Мајка

15 Марковић, Ж. (2008) Цариградски мементо, Ужице: Историјски архив Ужице, стр. 157–180.

16 Из интервјуа са Р. Ј., вођеног 29. јула 2009. године.

каже: „Дај да зовнемо и ону Реакцију са села, да види каква је то велелепна ствар, можда промени мишљење”. А Реакција је био мој ујак који је славио славу, био против режима и мрзео Тита као Немце. Била је несносна врућина тог дана... Као да сада видим младе и лепе родитеље. Отац у војној униформи, а мајка у тиркизном комплету од габардена, уска сукња са преклопом, устручен горњи део без рукава и итикле... Били смо поносни на дотеране родитеље... Мајка се онесвестила на прослави, од врућине и гужве, то је било као у сардини, море људи, улице испуњене... Вратила се сва мокра, ваљда су је људи поливали водом... Ми, деца из зграде, сишли смо до главне улице, на онај ћошак где је сада Апотека, е ту, мало пре Трга. То нам се учинило као добро место. Имала сам утисак да време стоји, можда због жеђи коју сам ускоро почела да осећам. Људи су се мање-више нормално понашали... Прошла је вечност пре него што је почела да се прави гужва, а ми смо се трудили да останемо у првом реду. И тако смо стајали у маси. И стајали... Он је долазио оним плавим возом. Неко је из масе рекао да је чуо звук локомотиве, мада се после испоставило да ће проћи још сат времена, тако да то није био звук тог воза... Неко цвеће је већ било побацано по улици, али су девојке око нас и даље у рукама држале букете. Свака по најлепши који је могла да понесе. У једном тренутку неко је рекао: „Ево га друг Тито!”. И некако смо сви занемели, од неке треме, ма глуп народ, шта да ти кажем, ми смо бар били деца. И ја сам га са страхом ишчекивала... Појавила су се црна кола, она његова. Настала је еуфорија! Народ је ускликивао његово име. И ми смо се нешто драли, цвеће је летело... Ма нестварно. Као добро режирана представа, веруј ми. Он је само стајао и махао. На тренутак сам помислила да ћу се можда и руковати са њим, само ако буде ишао довољно споро. Наравно да је само прошао и прелетео погледом преко масе. Све се завршило у тренутку. Остала сам разочарана, али и поносна што сам била у првом реду...¹⁷

Антропологија социјалистичких празника:

Дан борца

У анализи формално-структурних карактеристика и функције Дана борца свакако би требало поћи од чињенице да је, у антрополошкој концептуализацији, празнично време супротност свакодневном. Празник је истакнуто временско раздобље, чији се почетак и крај унапред знају, а везује се

17 Из интервјуа са М. Б., вођеног 15. јула 2010. године.

за неки добро познати догађај.¹⁸ Као елемент културе, празник има стални задатак да организује и естетски формира слободно време, допринесе учвршћењу заједништва и социјализацији човека. Празник је слободно време, обред, важна акција, прихваћен начин обављања свечаних чинова.¹⁹ Празник је нешто неуобичајено, нешто што се разликује од *profanum*, свакодневног, устаљеног, рутинског, што је сфера човекових обавеза.²⁰ Празници супротстављају повремену експлозију безбојној колотечини, слављеничко лудило бризи за егзистенцију, моћни дах заједничке узаврелости мирним пословима где свако гледа своја посла и концентрацију друштва његовој сопственој раскошности.²¹

• *Формално-структурне карактеристике*

Прослава јубилеја Дана борца 4. јула 1961. године у Титовом Ужицу биће анализирана према *основним елементима прославе* које, проучавајући формално-структурне карактеристике прославе Божића у Боки Которској, предлаже Весна Вучинић-Нешковић.²²

Време: Како закључује Жофр Димаздје (Joffre Dumazedier), „празник се догађа у обредном времену и утврђеним датумима, који симболично повезују и упућују на природна (годишња доба) или друштвена збивања (догађаји или легенде)”.²³ Празник се збива у неком термину који има јасну везу са представљеним симболом (на дан рођења или смрти одређене особе, на годишњицу победничке битке или је везано уз неки други историјски догађај), док предност имају

18 Horvat Futo, H. (2016) Rekvizitarijum praznika i mitologija Božića u delu *Andeosko veselje* Nándora Giona”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књига XLI-1, Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, стр. 155.

19 Đokić, R. (1986) Ка празничној култури, *Култура* br. 73–75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 224.

20 Duković, Z. (2016) *Svečanost kao strategija kulturne politike u kreiranju kulturnog identiteta grada*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti (pozorišta, filma, radija i televizije), Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, str. 18.

21 Kajoa, R. (1986) Теорија празника, *Култура* br. 73–75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 34.

22 Весна Вучинић-Нешковић наводи да су основни елементи прославе: *време, простор, организатори, учесници, активности и предмети који се том приликом користе*; Вучинић-Нешковић, В. (2008) *Божић у Боки Которској*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду и Чигоја штампа, стр. 23.

23 Dimazdje, Ž. (1986) Svakome svoj mali praznik, *Култура* br. 73–75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 206.

округле годишњице.²⁴ Реактуелизација и комеморација Дана борца јасно асоцира на дан који у револуционарној историји комунистичке Југославије представља значајан историјски догађај (подизање оружаног устанка народа Југославије против окупатора 4. јула 1941. године), док о значају јубилеја наведеног празника говори податак да је прослава двадесетогодишњице устанка народа Југославије називана „највећом манифестацијом која је до тада организована у ондашњој Југославији”.²⁵

Простор: Критеријуми за одабир просторног оквира у коме ће се обележити прослава двадесетогодишњице устанка народа Југославије 1961. године (значај и улога коју је Титово Ужице имало у Народној револуцији), говори о томе да, поред категорије времена, и категорија простора (у оквиру којих се организују празници) има јасну везу са представљеним симболом (место рођења или смрти одређене особе, место победничке битке или просторни оквири неких других историјских догађаја).

Организатори: Говорећи о празницима који се односе на специфично историјски догађај (као што је случај са прославом Дана борца), Да Мата (Roberto Da Matta) наводи да „прославе организују групе које управљају средствима комуникације и репресије (оружане снаге) имајући тако подршку сталног тела које представља националну власт”.²⁶ За организацију прославе двадесетогодишњице устанка народа Југославије одговорни су Ужички и Републички одбор за организацију прославе 4. јула, односно „власти, званичници чија је моћ потврђена правом и законима”.²⁷

Учесници: На прослави јубилеја Дана борца 4. јула 1961. године у Титовом Ужицу заступљене су обе полне и све старосне категорије учесника; хетерогеност учесника посматраног празника осликава се и на другим нивоима (националном, конфесионалном, струковном и сл.): присутни су државни и политички руководиоци, страни званичници, представници сакралних установа, радни колективи, омладинске организације, групе грађана итд.

Активности: Емил Диркем (Émile Durkheim) је уочио да су „у свим верским или световним празницима, оним веселим

24 Azaryahu, M. (1999) Politički simboli u svakidašnjici. Polistemijski pristup istraživanju, *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* Vol. 29 No. 22, Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, str. 261.

25 Марковић Ж. нав. дело, стр. 169.

26 Da Mata, R. (1986) Dva brazilska nacionalna rituala, *Kultura* br. 73–75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 263.

27 Исто.

или оним тужним, два својства стална: *обредно својство спојено са забавним*”.²⁸ Анализа протокола дели прославу јубилеја Дана борца на две временске целине. Типологију дневних и вечерњих манифестација прати и двојна структура ритуала која садржи официјални (протоколом предвиђен) и неофицијални (неструктуриран) део. Структура дневних манифестација подразумева официјални део обележавања Дана борца у оквиру којег је свечано откривен споменик Јосипу Брозу Титу, отворен Музеј устанка 1941. и одржан митинг у Крчагову. Вечерње манифестације карактерише официјални део обележавања Дана борца чија ритуална структура садржи три елемента: сценски, музички и позоришни. Сценски део подразумева ватромет који је организован на Тргу партизана; музички део подразумева приредбу која је отпочела партизанским песмама, после којих су наступили солисти и ансамбли из Београда, Сарајева, Загреба, Скопља и Титограда док позоришни део подразумева извођење представе Поеме о борцу. Празник се редовно завршава френетички и оргијашки, у ноћној разуларености буке и покрета. Празник се увек одређује игром, песмом, узбуђењем, гутањем хране, пијанком. Увек до краја, до исцрпљења, како налаже закон празника,²⁹ па тако и неофицијални део прославе јубилеја Дана борца подразумева *велико народно весеље које је трајало до дуго у ноћ* (3. јул) и *веселе под отвореним небом и у седам кафана у граду* (4. јул).

Предмети: На основу фотографија које документују прославу јубилеја Дана борца издвајају се: *мозаик Партизанска споменица 1941.* (на фасади стамбено-пословног објекта на јужној страни градског Трга), *заставе* (на згради Народног позоришта), *бакље* (на стамбено-пословној згради на Тргу), *споменик* Јосипу Брозу Титу (на централном делу Трга) и *портрет* Јосипа Броза Тита (на стамбено-пословној згради на Тргу).

- *Функција*

Од Диркема и Фројда, па до Бахтина, Елијадеа, Кајоа и Фрома, рекапитулација примордијалног догађаја сматра се једном од динстиковних црта и функција светковина.³⁰ То је увек неки догађај на почетку стварања или на почетку историје неког друштва. Јелена Ђорђевић наглашава да обнављање примордијалног догађаја није само одлика архајског ритуала и светковине, већ и „одредница многих, касније у

28 Dimazdje, Ž. нав. дело, стр. 205.

29 Kajoa, R. нав. дело, стр. 33.

30 Đorđević, J. (1986) Мноштво lica svetkovina, *Kultura br: 73–75*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 11–12.

историји створених празника”.³¹ Нема друштва које почетак свог стварања или почетак своје политичке биографије не транспонује на мање-више митски план примордијалног догађаја. Митотворство из домена религије прелази у домен политике и постаје средство у рукама нових секуларних идеологија.³² Наведено потврђује и пример успостављања новог социјалистичког празничног календара у послератној комунистичкој Југославији у коме је евидентирана смена верских новим световним празницима. Владајућа комунистичка идеологија себе је произвела у својеврсну религију. Држава је имала своје „свете” личности, своја „света” места, своје празнике (у рангу црвеног слова), своје „иконе”, своју „јерархију”, своје „мученике”, догме и ритуале.³³ Световни празници, успостављени након 1946. године као симболи легитимитета и идентитета комунистичке власти, у новом (социјалистичком) уређењу морали су пронаћи нове (световне) примордијалне догађаје из непосредне прошлости, и то оне револуционарне која је, по свом завршетку, довела до великих промена у светском поретку. Нови празници, било *савезни*, било *републички* (изузев Нове године и Празника рада чији се примордијални догађаји смештају у контекст ван југословенског), као и велики део *других* празника који су успостављени у периоду након формирања Федеративне Народне Републике Југославије, своје примордијалне догађаје проналазе у Народноослободилачкој борби (НОБ) током Другог светског рата. Позивајући се на специфичне историјске догађаје, основна намера је била да се на нивоу глобалне друштвене заједнице успостави континуитет с минулим револуционарним преображајем како би се у домену свести учврстило сазнање о револуцији у њеном континуитету.³⁴ Два савезна празника се позивају на два значајна догађаја: подизање оружаног устанка народа Југославије против окупатора (Дан борца) и проглашење федералног уређења Југославије и уставотворне скупштине ФНРЈ (Дан Републике); републички празници се махом позивају на дане када су у Србији, Црној Гори, Словенији, Хрватској, Босни и Херцеговини и Македонији 1941. основане прве партизанске формације (Дани устанка), док се велики део других празника најчешће позива на дане ослобођења градова у Другом светском рату.

Обнављање сећања на догађај на почетку стварања социјалистичког друштва (доношење одлуке о подизању оружаног

31 Исто, стр. 13.

32 Исто.

33 Јањић, Ј. нав. дело, стр. 95.

34 Ђокић Р. нав. дело, стр. 221.

устанка народа Југославије против окупатора) је током прославе јубилеја Дана борца реализовано на два начина: *визуелно* и *вербално*. Борба југословенских народа (предвођених Комунистичком Партијом Југославије) за ослобођење од фашистичке окупације током II светског рата визуелно је представљена на *мозаику Партизанска споменица 1941.* која је постављена на фасади стамбено-пословног објекта на јужној страни градског Трга. Површина мозаика износи 36 м², а саставена је од 36 плоча идентичних површина, чије камене плочице, набављене из шест република ФНРЈ, чине спектар од 36 боја. У основи приказане Партизанске споменице 1941. налазе се две звезде петокраке чији се краци међусобно укршају. Централна фигура на мозаику је борац који у левој руци држи заставу, а десном руком позива народ на борбу. У доњем делу мозаика бројевима је исписана 1941. година. Обнављање сећања на почетак историје југословенског друштва садржано је и у уводном обраћању Александра Ранковића (потпредседника Савезног извршног већа и председника Савеза удружења бораца народноослободилачког рата) који се присутнима обратио речима:

*На данашњи дан ми осећамо комунисте и револуционаре који су се борили и пали под терором монархије и буржоазије у временима старе Југославије; на данашњи дан ми осећамо све наше ратнике, све учеснике ослободилачке борбе; ми препознајемо гратитеље социјализма, непоколебљиве борце за мир и напредак у свету...*³⁵

Реактуелизација и комеморација за Емила Диркема значе обнављање сећања о стварању друштва што ојачава осећање припадности заједници и учвршћује њене вредности.³⁶ У комунистичкој Југославији, као вишеконфесионалној држави, била је неопходна културна интеграција – јединствени празници као заједнички имениоци различитих културноисторијских традиција.³⁷ Да је Дан борца савезни празник чија је функција била „хомогенизација југословенске друштвене заједнице”,³⁸ говори и чињеница да је посматрани празник називан и *празником устанка народа Југославије* који се прослављао сваке године у читавој земљи. У прилог наведеном говоре и *симболи* употребљени током прославе јубилеја Дана борца 4. јула 1961. године у Титовом Ужицу, а који се посматрају као материјални и нематеријални елементи (објекти и појаве) који су настали као продукт заједничких

35 Марковић Ж. нав. дело, стр. 144.

36 Đorđević, J. нав. дело, стр. 12.

37 Sklevicky, L. нав. дело, стр. 186.

38 Đokić R. нав. дело, стр. 222.

претпоставки, вредности и веровања чланова једне групе. На основу фотографија које документују прославу двадесетогодишњице Дана борца у категорију симбола који означавају припадност заједници сврставају се „типични носиоци државних симбола”³⁹: *заставе* (шест застава које симболизују југословенске републике и две заставе ФНРЈ на згради Народног позоришта) и *бакље* (шест бакљи које симболизују шест југословенских република на стамбено-пословној згради на Тргу). Осећање *припадности* учесника прославе јубилеја Дана борца може се читати и у приказаним наративима: *сва места су била попуњена до последњег броја, а свечаности су присуствовали многобројни гости из свих крајева наше републике...* (наратив „А”). Поред „хомогенизације југословенске друштвене заједнице” приказани наративи показују друштвену интеграцију учесника Дана борца на још два нивоа. Наиме, наратив „Б” осликава друштвену интеграцију учесника Дана борца на нивоу града: *цео град је био један механизам...* (организатор прославе), док наратив „В”: *нама је долазила тетка из Лапова са породицом; у кујни кревет, у спаваћој соби брачни кревет, у комбинованој соби два кауча; не знам како смо сви ту спавали...* (учесница прославе) иде у прилог мишљењу социјалног психолога Весне Томић да је „породица на окупу била и остала суштина свих празника”.⁴⁰ Дакле, функција посматраног празника осликава друштвену интеграцију на три нивоа и то: *савезном* (кохезија становништва у вишеконфесионалној Југославији), *локалном* (социјални контакти на нивоу града) и *породичном* (породица на окупу).

Поред рекапитулације примордијалног догађаја и друштвене интеграције учесника Дана борца на три нивоа (савезном, локалном и породичном), на основу фотографија које документују прославу јубилеја „празника устанка народа Југославије” издваја се и група симбола која чини самосталну целину: 4.75 м висок *споменик* Јосипу Брозу Титу споменик и 4.5 м дуг и широк *портрет* портрет Јосипа Броза Тита оивичен стилизованом петокраком звездом. Реч је о групи симбола која стоји уместо политичких доктрина, идеологија, ентитета или покрета,⁴¹ а који представљају типичне примере визуализације ауторитарног вође (доживотног председника комунистичке Југославије). За Макса Вебера (Maximilian Carl Emil Weber) власт вође је карактеристична за *харизматску власт* коју, говорећи о класификацији политичких система, наводи као једну од категорија

39 Azaryahu, М. нав. дело, стр. 258.

40 Томић, В. (16. фебруар 2015) Каква држава, такви и празници, *Блиц*.

41 Azaryahu, М. нав. дело, стр. 258.

власти.⁴² У једнопартијском (социјалистичком) систему, који поседује сопствену идеологију, историјску мисију и вођу са огромним ауторитетом, упорно је рађено на грађењу култа личности председника ФНРЈ.⁴³ О њему се писало као о војсковођи, политичару, класику марксизма, интелектуалцу, револуционару... Поред некритичности према исказима вође, пренаглашене покорности према вођи, претеране присутности вође у приватном/јавном простору, једна од главних манифестација култа личности јесте и маркирање објеката, улица и тргова у складу са карактеристикама вође. Поред употребљених симбола (споменик и портрет Јосипа Броза Тита) и у приказаним наративима уочава се пренаглашена идеализација вође и доминација њеног ауторитета: *појава председника Тита у подножју трибине изазвала је експлозију одушевљења; група је потом стигла до Трга партизана, успут праћена бурним аплаузима и обасипана цвећем; док је друг Тито прилазио споменику, мноштво света га је поздрављало на улици и са балкона околних зграда.* (наратив „А“) / *„Тито је дочекан онако како и заслужује државник таквог калибра – са одушевљењем, са радошћу, са достојанством...”* (наратив „Б“) / *у једном тренутку неко је рекао: „Ево га друг Тито!”; и некако смо сви занемели, од неке треме; и ја сам га са страхом ишчекивала; настала је еуфорија; народ је ускликивао његово име, цвеће је летело...* (наратив „В“). Дакле, фотографије које документују прославу јубилеја „празника устанка народа Југославије“ и приказани наративи показују да је, као особеност политичке културе једног друштва, посматрани социјалистички празник био један од начина на који су се пропагандисти односили према формирању и одржавању култа личности (*идолотрија*) чији је предмет био први човек у држави.⁴⁴

42 Више о Веберовој концепцији моћи погледати у Pavlović, V. (2009) *Veberova koncepcija moći, Godišnjak 2009 | I DEO: Politička teorija, politička sociologija, politički sistem*, Beograd: Fakultet političkih nauka, str. 19–21.

43 Термин *култ личности* први пут је употребио Никита Хрушчов 1956. године у извештају са XX конгреса Комунистичке партије Совјетског Савеза како би описао апологију Јосифа Висарионовича Стаљина и састав политичких, пропагандних и репресивних мера; Rabrenović, A. (2013) *Politički plakat i kult ličnosti, Medianali*, Vol. 7, No. 13, Dubrovnik: Sveučilište u Dubrovniku, str. 74.

44 Исто.

ЛИТЕРАТУРА:

Azaryahu, M. (1999) Politički simboli u svakidašnjici. Polisistemski pristup istraživanju, *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* Vol. 29 No. 22, Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, str. 255–273.

Вучинић-Нешковић, В. (2008) *Божих у Боки Которској*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду и Чигоја штампа.

Da Mata, R. (1986) Dva brazilska nacionalna rituala, *Kultura* br. 73–75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 260–281.

Dimazdje, Ž. (1986) Svakome svoj mali praznik, *Kultura* br. 73–75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 205–211.

Duković, Z. (2016) *Svečanost kao strategija kulturne politike u kreiranju kulturnog identiteta grada*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti (pozorišta, filma, radija i televizije), Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd.

Đokić, R. (1986) Ka prazničnoj kulturi, *Kultura* br. 73–75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 221–232.

Đorđević, J. (1986) Mnoštvo lica svetkovina, *Kultura* br. 73–75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 9–31.

Јањић, Ј. (2017) *Културолошка димензија деловања Српске православне цркве у другој половини XX века (1945–2000)*, докторска дисертација, Факултет за културу и медије, Универзитет “Цон Незбит”, Београд.

Kajoa, R. (1986) Teorija praznika, *Kultura* br. 73–75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 32–60.

Марковић, Ж. (2008) *Цариградски мemento*, Ужице: Историјски архив Ужице.

Павловић, А. (2013) Литијски опход у Северној Косовској Митровици на дан прославе градске славе Митровдана, *Баштина* Све-ска 34, Приштина/Лепосавић: Институт за српску културу, стр. 251–269.

Pavlović, V. (2009) Veberova koncepcija moći, *Godišnjak 2009 I DEO: Politička teorija, politička sociologija, politički sistem*, Beograd: Fakultet političkih nauka, str. 9–26.

Rabrenović, A. (2013) Politički plakat i kult ličnosti, *Medianali* Vol. 7, No. 13, Dubrovnik: Sveučilište u Dubrovniku, str. 71– 101.

Радић, Р. (2002) *Држава и верске заједнице: 1945-1970 I-II*, Београд: Институт за новију историју Србије.

Радић, Р. Српско друштво у XX веку између две вере: приватно и црквено, у: *Приватни живот код Срба у XX веку*, ур. Ристовић, М. (2007), Београд: *Clio*, стр. 635-686.

Radulović, L. (2014) Bog kao privatna stvar: kultura sećanja i religijski život u doba socijalizma, *Етноантрополошки проблеми* год. 9 св. 1, Београд: Филозофски факултет у Београду, стр. 35–48.

Rihtman-Auguštin, D. (1990) Metamorfoza socijalističkih praznika, *Narodna umjetnost* Vol. 27 No. 1, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 21–32.

Sklevicky, L. (1990) The new New Year, Or, how a tradition was tempered, *East European Politics and Societies* 4, London: Sage Publications, pp. 4–29.

Stanojević, Z. (9. novembar 2000) Gde ćete za Dvadeset deveti, *Vreme*.

Томић, В. (16. фебруар 2015) Каква држава, такви и празници, *Блиц*.

Horvat Futo, H. (2016) Rekvizitarijum praznika i mitologija Božića u delu *Andeosko veselje* Nandora Giona, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду* Књига XLI-1, Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, стр. 153–164.

Bojana Bogdanović

Serbian Academy of Sciences and Arts,
Institute of Ethnography, Belgrade

SECULAR HOLIDAYS IN COMMUNIST YUGOSLAVIA

MARKING THE FIGHTER'S DAY IN TITOVO UŽICE IN 1961

Abstract

In the first post-WW2 years in the communist Yugoslavia, gradual abolishment of religious holidays started, diminishing the religious domain to the home and household members, and the church to its churchyard. Yugoslav legislation established new, federal republic and other holidays. Due to paper limitations, the manner of celebrating secular holidays will be reviewed on the example of the Fighter's Day, which was announced federal holiday on April 26, 1956. Marking of the twentieth anniversary of the insurrection of the peoples of Yugoslavia will be viewed through three narratives: the first narrative ("a view from the outside") consists of the data on celebrations of this holiday from the archives and press, while the second and the third narrative ("views from within") consists of the data from interviews which the text author conducted in 2009 and 2010 with the producer and a participant of the celebration. Based on these data, the primordial event and its formal/structural characteristics and function of the subject holiday will be analysed.

Key words: *Fighter's Day, Yugoslavia, secular holidays, Titovo Užice*

Институт за новију историју Србије, Београд

DOI 10.5937/kultura1861105S

УДК 323.1(=163.3/.6)(497.1)"196/197"(093.2)

323(497.1)"196/197"(093.2)

329.15(497.1)(093.2)

оригиналан научни рад

ЈУГОСЛОВЕНИ И ЈУГОСЛОВЕНСТВО КРАЈЕМ ШЕЗДЕСЕТИХ И ПОЧЕТКОМ СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

Сажетак: У чланку је описано како је партијски и државни врх Југославије крајем шездесетих и почетком седамдесетих година 20. века негативно оцењивао сваки покушај да југословенство добије национални смисао, дозвољавајући да то осећање има само политички и идеолошки призив, иако је идеја југословенства, па и стварања југословенске нације, и даље имала присталице.

Кључне речи: Југославија, Југословени, југословенство, Савез комуниста Југославије, нација

Циљ рада¹ је да одговори каква је била судбина „југословенства” и Југословена у другој половини шездесетих и почетком седамдесетих година обележених уставним преобликовањем државе, сукобима републичких руководстава, слабењем савезне власти, бројним привредним проблемима

¹ Чланак је део пројекта број 47027 *Срби и Србија у југословенском и међународном контексту: унутрашњи развитак и положај у европској/светској заједници*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

и националним сукобима и тензијама. У врху Партије су у таквим околностима заговорници идеје о пролазности Југославије постајали све гласнији, а подозрење и отпор према свему што је имало било какав префикс „југословенско” све јачи.²

Кључни фактор у одређивању те судбине била је доктрина на којој је почивала југословенска послератна власт. Комунистичка партија Југославије (Савез комуниста Југославије) је ставове о националном питању дефинисала 1923/24. и они су били уграђени у владајућу политику и идеологију током деценија у којима је партија била на власти. Тако је партија и шездесетих година баштинила ставове на којима је почивала њена политика из предратних деценија када се залагала за разбијање Југославије: југословенска држава је створена „под диктатом империјалистичке политике Антанте и српске владајуће класе”, у њој је „владајућа класа једне (српске) нације угњетавала остале нације”, „угњетене нације” имају право отцепљења. Само српски народ није имао право на самоопредељење, јер је „угњетавао” друге народе. Едвард Кардељ, један од кључних политичких актера у борби за прекомпоновање и слабљење федерације шездесетих година, залагао се тридесетих година да Словенци остану у Југославији само дотле док буду могли да остваре своје националне интересе и да је њихов национални интерес уједињење свих Словенаца који су остали подељени у четири „непријатељске империјалистичке земље” (Аустрији, Италији, Мађарској и Југославији). Под утицајем Коминтерне КПЈ је делимично одустала од овог програма 1935: уместо политике разбијања државе истицана је потреба њене одбране од фашизма, али је задржана теза о великосрпском хегемонизму. Посебно је од српских комуниста тражено да воде рачуна да се он „не повампири”, па ће хипотека о великосрпском хегемонизму висити над главом српских комуниста све време трајања Југославије. До друге половине шездесетих година југословенство није било јасно дефинисано нити је та појава имала континуитет свог одређивања и значења, иако је југословенска држава већ постојала пола века. Краљевина Југославија је грађена на елементима културно-историјске сродности и схватања о етничком јединству. Уместо националне индивидуализације прихваћена је наднационална категорија југословенства, прво у виду „троименог народа”, уз задржавање у називу „племенских ознака”, а преласком на режим диктатуре 1929. у облику стварања југословенске нације. Тај концепт је заменило „реално” југословенство у

2 Архив Југославије (АЈ), фонд 160, Савезна скупштина, фасцикла 618; Petranović, B. (1988) *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, II, III, Beograd: Nolit.

време владе Милана Стојадиновића. Током Другог светског рата је грађен култ „партизанског југословенства”. После рата је комунистичка југословенска федерација створена на новој идеологији југословенства – „братству и јединству”. То је била федерација равнотеже, заснована на ћутању о злочинима у рату и националној симетрији заснованој на лажи да су сви југословенски народи једнако страдали и једнако допринели ослобођењу.³

Све већим међунационалним сукобима и слабљењем савезне државе средином шездесетих година 20. века југословенство „братства и јединства” је постало само идеолошка поштапалица, а у стварном, реалном политичком животу на сцени је било „транзитно” југословенство које је схватало Југославију као пролазну творевину.⁴

У социјалистичкој Југославији је југословенство поново добило право грађанства, али без етничког садржаја, дакле није смело да буде национална или наднационална категорија. На осмом конгресу СКЈ 1964. су идеје о стварању нове југословенске нације која би превазишла националне разлике осуђене као „унитаристичке”, „бирокуратско-статистичке” и „хегемонистичке” девијације.⁵

Тако је у другој половини шездесетих година званичан став СКЈ о појмовима Југословен и југословенство полазио од тога да су се народи Југославије ујединили не да би у оквиру заједничке државе изгубили своју националност, него да би је у њој остварили. За југословенство је речено да га не треба поистоветити са реакционарном садржином „коју му је дала великосрпска буржоазија или бирократизам”. Иако је СКЈ званично сматрао да не треба одбацити идеје настале у прошлости о етничкој сродности југословенских народа и њиховој тежњи ка јединству, истицано је да су народи Југославије били пре свега повезани својим социјалистичким интересима, а не етничким сличностима. Дакле, СКЈ је југословенству давао идеолошки и политички, а не етнички смисао. СКЈ није било прихватљиво мишљење многих грађана да је југословенство требало да помогне превазилажењу нација, јер би онда југословенство било национална

3 Petranović, B. (1993) *Jugoslovensko iskustvo srpske nacionalne integracije*, Beograd: Službeni list, str. 25, 29, 38, 40, 42, 88; Nikolić, K. (1998) *Nacionalna politika Komunističke partije Jugoslavije. Doktrina i praksa 1919–1945, Istorija 20. veka* br. 2, Beograd: Institut za savremenu istoriju, str. 65–86.

4 Petranović, B. (2010) *Bez bojazni od tabu tema*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, str. 151.

5 Pešić, D. (1987) „Jugoslovenstvo” u kongresnim dokumentima KPJ/SKJ, *JIC* br. 3, str. 99–111.

категорија, тј. нова нација, наднација. Југословенска власт је сматрала да југословенство није једном заувек фиксирана појава, већ да се обогаћује историјским развитком, а поготово развитком социјалистичких друштвених односа. Тиме је правдана синтагма „народи и народности”, јер су „народи” били југословенски народи, а „народности” је био термин измишљен као замена за термин „националне мањине”. Тврдњом да Југославију нису створили само југословенски народи и њихова етничка сродност, већ сви народи који су у њој живели и то не због етничког фактора, већ због социјализма, је била нетачна, јер је држава настала 1918. када није било социјализма и стварали су је југословенски народи, пре свих Срби.⁶

Водећи људи Хрватске и Словеније су били најоштрији противници било каквог националног садржаја југословенства. Југословенство су поистовећивали са унитаризмом. У негацији југословенства су се истицали председник ЦК СК Хрватске Савка Дабчевић Кучар, секретар ИК ЦК СКХ Мика Трипало, Едвард Кардељ, Вида Томшић (председник Комисије за међунационалне односе Председништва СКЈ) и други. Југословенство је било крајње непожељно, осим у смислу припадности „југословенској социјалистичкој заједници” и, евентуално, као израз југословенског патриотизма. Чак и у том случају, који је могао да буде толерисан, било је боље не помињати га. Југословенство као нова нација, супернација или наднација је било недозвољено. Било каквом помињању југословенства у националном смислу је пришивана етикета унитаризма и хегемонизма. Подразумевало се да се мисли на српски унитаризам или хегемонизам, а неретко је то и изговарано.⁷ Савка Дабчевић Кучар је југословенство у националном смислу осуђивала као позивање на „мистичне везе” и на „апстрактно осјећање југословенства из прошлости”. Мика Трипало је у интегралном југословенству видео само параван иза кога се сакривао унитаризам и повезивао га са „велико-српским хегемонизмом”, ограђујући се да не мисли на српске комунисте и српски народ.⁸

Што се тиче српских политичара, они су се држали званичног става о томе да су највећа опасност по Југославију српски „шовинизам” и „великосрпска хегемонија”, чак и онда када је у Хрватској национализам био у великом успону. На

6 Архив Србије (АС), ЦК СКС, кутија 39, Комисија ЦК СКС за рад СКС на развијању односа међу републикама..., Материјал са седнице Комисије одржане 15. марта 1966.

7 АЈ, 507/IV, СКЈ, ИК-Биро СКЈ, IV/103.

8 АЈ, 507/IV, СКЈ, Извршни биро Председништва СКЈ, IV/101; АЈ, 837, КПР, II-2/422.

седници ИК ЦК СКС 21. марта 1967. Стеван Дороњски је захтевао борбу против „хегемонистичког југословенства” које је за њега било израз „великосрпског шовинизма и хегемонизма”.⁹

Званични став о југословенству није био једногласно прихваћен ни међу комунистима ни међу обичним грађанима. У Партији и у друштву је било и оних који нису желели да се југословенству негира сваки национални или патриотски смисао. Децидан став врха СКЈ да југословенство не може да буде народност није спречавао неке грађане да се изјашњавају као Југословени на пописима становништва, у анкетама, у упитницима или у писмима редакцијама листова. Они нису хтели да се изјасне ни за једну нацију, већ су бирали да буду Југословени. Како су расле међунационалне напетости у земљи, тако су многи грађани у југословенству видели спас од међунационалних сукоба. Са том чињеницом су морали да се суоче и партијски и државни руководиоци и да признају да такви грађани постоје, иако југословенству као националном опредељењу никако нису давали право грађанства. Та појава је додатно привлачила пажњу приликом спровођења пробног пописа становништва маја 1969, као део припрема за попис 1971. Испитано је 37.864 становника. На питање о народности њих 3,6% се на неки начин изјаснило као Југословени. За врх СКЈ то је била алармантна појава, тим пре што је у неким деловима државе проценат био много већи. Радило се првенствено о крајевима са национално мешовитим становништвом (у БиХ 8,4%, у Војводини 4,8%, а у Хрватској 4,5%). У БиХ је било и 2,7% оних који су се изјаснили као „Југословен национално неодређен”, па је проценат оних који су се у овој републици изјаснили за неки вид југословенства био чак 11,1%.¹⁰

Озбиљне резерве према националној политици СКЈ и страх од јачања национализма исказао је на 14. седници ЦК СК Србије 29. маја 1968. Јован Марјановић. Тражио је одговор на питање да ли је СКЈ био јединствена организација или су његови чланови подељени на основу националне припадности: „Јесмо ли ми у СК Срби, Албанци, Мађари итд. или смо комунисти који делују у српској, албанској и мађарској средини?”. Није негирао да постоје нације, али је тражио да постоји и комунистичка свест која би требало да уједињује јаче од националне свести. Упозорио је да су постојали знакови да је јединство у СКЈ слабило и оптужио републичке врхове да су „ради мира у нацији” пристајали на компромисе са

9 АС, ЦК СКС, кутија 16, Тринаеста седница, одржана 21. марта 1967.

10 АЈ, 507, СКЈ, Извршни комитет-биро, IV/100.

националистима. У време негирања југословенства и Југословена, он је тврдио да су многи његови студенти изјављивали да се осећају као Југословени, као грађани социјалистичке Југославије, не желећи да буду само Срби, Хрвати или Муслимани. Противио се томе да се југословенство, за које је сматрао да је настало много пре уједињења 1918, идентификује са политиком српске „буржоазије” у Краљевини Југославији. Југословенство је за њега било природан и историјски процес. Бирокарске и националистичке републичке снаге је оптужио да су насилно спречавале развијање процеса пуног зближавања и уједињавања југословенских народа и да су под плаштом борбе против унитаризма сву пажњу усмеравале само на усконационалне тенденције. Као комичну и апсурдну ситуацију је сматрао то што се упоредо са прокламованом слободом самоопредељења дошло дотле да „човек у Југославији није могао да се определи као Југословен” и да су „искрени и часни борци за социјализам понижавајуће третирани као људи „без народности”, још мало па као некаква „расељена лица”.¹¹

Међу обичним комунистима и обичним грађанима постојало је много више разумевања за југословенство него у врху државе и СКЈ.

У Београду је средином шездесетих година у дискусијама на састанцима београдских комуниста више питања било везано за појам југословенства. Обични чланови су тражили да Градска конференција СК пружи подршку опредељењу грађана као Југословена, да се усвоји став у „прилог идеји југословенства”, да треба дати „слободу за југословенску националност грађана”. Неколико комуниста је поставило питање „Зашто се не отвори процес стварања југословенске нације”.¹²

У штампи је било доста текстова који нису били на линији званичне националне политике, па и по питању односа према југословенству. Бројни грађани су у писмима листовима подржавали захтеве младих Југословена да добију право да се изјасне као Југословени, „јер то осећање природно произилази из припадности јединственој социјалистичкој заједници, а истовремено ништа не смета онима који ће и даље да пишу друге националности”. У неким писмима се ишло и даље, па је том изјашњавању даван и национални призив, тј. није схватано само као исказивање припадности југословенској социјалистичкој заједници. Трн у оку властима

11 АС, ЦК СКС, К. 4, Четрнаеста пленарна седница ЦК СКС, одржана 29. маја 1968.

12 Историјски архив Београда (ИАБ), ГК СКС, к. 568, 1, 1967.

био је лист *Књижевне новине* које су оптуживане да су националне односе посматрали са позиција „бирокупатског централизма” и „југословенског унитаризма” и да су губиле из вида да је Југославија „заједница добровољно удружених народа”, а не територија која је административно подељена на републике и покрајине. СК Србије је оптуживао лист да је заговарао „духовно уједињавање свих Југословена”. Врху СК Србије је сметало то што је на страницама листа постављано питање да ли култура националних мањина припада матичном народу или „југословенској култури” и да ли књижевност југословенских народа представља интегрални део југословенске књижевности.¹³

Власт је била нарочито незадовољна, а јавност узбуркана анкетом листа *НИН* под називом „Југословен – ко је то?” у лето 1969. године. Анкета је покренута 8. јуна 1969. и трајала је све до септембра те године, када је власт предузела политичке мере против ове акције. Овај лист је објављивао мишљења политичара, стручњака, привредника и обичних грађана из свих крајева државе. Много од онога што је лист објавио је изазивало велико незадовољство владајућих политичара. У анкети је било и ставова у духу политике државног врха, али су већу пажњу привлачили другачији погледи. У њих су спадали погледи који су југословенство поистовећивали са националним осећањима и националном свешћу, полазећи од претпоставке стварања југословенске нације, равноправне са осталим југословенским нацијама (српском, хрватском, словеначком итд.). Из тога је следио захтев да Југословенима треба доделити и одређену квоту у „националном кључу” по коме су дељене функције у држави, напустити принцип националне припадности према рођењу и уместо тога узети у обзир свесно опредељивање за неку нацију. Посебно опасна по власт била су мишљења у којима је заговарано апсолутизовање југословенства и негирање националног: захтеви да сви становници земље говоре и пишу „једним југословенским језиком”, да постоји само једна југословенска академија наука и уметности и само „југословенски писци”, да уџбеници и школски програми буду јединствени, да савезна држава има надлежности над многим функцијама (електропривреда, пошта, базична индустрија, школство, масовна средства информисања, банке, железнице) и писано „За једну сам владу, за једну скупштину, јер сам Југословен”. Због нежељених ставова у анкети ЦК СКС је предузео политичке мере против *НИН*-а. Члан Секретаријата овог тела Бора Павловић је 6. септембра

13 АС, ГК СКС, к. 69, Информативна служба, 1966–1968, Информативни билтен, 1, 1968; 3, 1968.

1969. објавио текст „Југословенство и антијугословенство” у *Политици* и 7. септембра у *НИН*-у. Осудио је редакцију *НИН*-а да је простор у листу уступила и оним мишљењима која су негирала основе на којима је почивала социјалистичка Југославија и то без „критичког односа и политичке одговорности”. После Павловићевог текста редакција је морала да изрази жаљење што је „услед жеље за презентирањем широког спектра ставова и реаговања” дошло до објављивања непожељних ставова. Партијска организација „Политике”, издавачке куће која је штампала *НИН* осудила је анкету као „озбиљну политичку грешку која може имати и шире политичке импликације”. Посебно су нападани захтеви да је земљи потребна само једна влада, један језик и један наставни програм.¹⁴

Велики број присталица југословенство је имало међу бившим борцима и уопште у ЈНА. Истраживање међу припадницима ЈНА о међунационалним односима у СФРЈ, које је од 1966. до 1969. спровела група стручњака на иницијативу једне комисије Председништва СКЈ, показало је да се чак 80% припадника војске сложило да је могуће да се неко по националности осећа само Југословеном. Само 8% се није сложило, а највише уздржаности по овом питању је било међу Словенцима.¹⁵ На седницама врховних тела СКЈ генерал Бранко Боројевић је више пута указивао да се иза критике југословенства крила опасност за слабљење југословенског патриотизма. Он је прихватао да осећај југословенског патриотизма није био исто што и национално југословенство, али није желео да тај осећај буде потискиван. На седници ИК ЦК СКЈ 10. јануара 1969. је упозорио да је направљена таква атмосфера да је социјалистички патриотизам у ЈНА проглашаван за унитаризам, а да је онај ко би из Србије говорио о социјалистичком патриотизму био оптужен за „призвук старог хегемонизма”.¹⁶ На седници Председништва СКЈ 22. априла 1970. године Бранко Боројевић је подсетио да се СКЈ (КПЈ) 1935. изјаснио за целовитост Југославије и уочио да је постојало избегавање да се говори о југословенском социјалистичком патриотизму иако га наука не веже само за национално опредељење или само за државност и заједничку државу, већ је то било сложено социјално-политичко и

14 Selinić, S. (2017) Jugoslávci a jugoslávství v Jugoslávii v letech 1966–1971. Mezi politickými doktrínami a národním cítěním, *Slovanský přehled*, Praha, br. 3, str. 423–449.

15 AJ, 507/XXIIIЦ, к. 2/1-3, документ 2.

16 AJ, 507/IV, ИК-биро СКЈ, IV/57.

етичко осећање које је потицало од породице, завичаја, своје нације па до шире југословенске заједнице.¹⁷

Вишегодишње расправе о појмовима „Југословен” и „југословенство” су доживеле кулминацију током 1970. године. Власт је тада вршила техничке и политичке припреме за попис становништва 1971. и било је неопходно дефинисати категорије приликом изјашњавања грађана о својој националности. Међунационални спорови су том питању дали још већи значај. Зато је национално изјашњавање становништва у попису 1971. постало важна политичка тема. Пред властима је била дилема – да ли дозволити да се грађани изјасне као „Југословени”?

Ни у једном до тада обављеном попису није било места за Југословене у смислу народности. Југословен је тумачен само као припадност „широј југословенској заједници”, али не и као посебна народност. Могућност да се грађани изјасне као Југословени се појавила у попису 1953. године. У пописном листу је писало да се лице југословенског порекла које није ближе национално опредељено уписује као „Југословен-неопредељен” и у ту категорију су ушли и муслимани југословенског порекла који се нису национално изјаснили. Укупно је било 950.690 „Југословена неопредељених”, од тога у БиХ 891.800.¹⁸ У попису 1961. грађани који су се изјашњавали као Југословени су били изједначени са онима који се нису национално определили и онима који су се изјаснили за регионалну или покрајинску припадност. Сви су сврставани у рубрику „Југословен национално неопредељен”. Било их је 316.225 (275.973 у БиХ).¹⁹

Политичке припреме за попис су интензивирале почетком 1970. године. Радна група за народности и етничке групе Комисије за развој друштвено-политичких заједница и међунационалне односе Председништва СКЈ је први пут о попису расправљала 16. јануара 1967. Тада је директор Савезног завода за статистику Ибрахим Латифић упозорио да се може десити да се велики број грађана изјасни као Југословени. Латифићу је било јасно да то питање није било стручно, већ политичко и зато је у име своје институције тражио од партије политичко арбитражање. Од тог тренутка, политичари су одлучивали како ће се они који желе да се изјасне као Југословени изјаснити на попису и како ће их

17 АЈ, 507, Председништво СКЈ, III/144, 22. 4. 1970.

18 (1959) *Popis stanovništva 1953, knjiga VIII, Narodnost i maternji jezik*, Beograd: Savezni zavod za statistiku, VII, str. 2, 3.

19 (1970) *Popis stanovništva 1961, Knjiga I, Vitalna, etnička i migraciona obeležja*, Beograd: Savezni zavod za statistiku, XVIII, XIX, str. 73, 74.

статистичари касније евидентирати, без обзира на то како су се они изјаснили. Атмосфера на овом састанку је била неповољна по оне грађане који су хтели да се изјасне као Југословени. Доминирао је став Кире Хаџи Василева који је био против признавања југословенске нације. Био је изричит да се изјашњавање становника не може препустити њиховој личној вољи и да се југословенство не сме „прошверцовати” у попису. Захтевао је да се онима који хоће да се изјасне као Југословени не може препустити на слободну вољу да се изјасне као Југословени у смислу националне припадности. Тачније, могли су се тако изјаснити, али не би били тако евидентирати у резултатима пописа.²⁰

На почетку године су и републичка руководства заузимала став по овом питању. У највећој републици је заузет доста флексибилан приступ питању југословенства на седници Комисије ЦК СК Србије за међунационалне односе 13. фебруара 1970. Српска партија се залагала за принцип потпуно слободног изјашњавања сваког грађанина у складу са његовим осећањима, без обзира што је сматрао да југословенство није било национална и наднационална категорија. Истакнут је захтев да се на попису усвоји принцип демократског субјективног изјашњавања грађана, а не објективног критеријума, тј. да нико нема право да грађанину са позиција власти или идеологије намеће како се он осећа и опредељује. То је било супротно ставу изразитих противника права грађана да се определе као Југословени чији је репрезент била Вида Томшић, која је истицала објективни уместо субјективног принципа. Тако је у СК Србије преовладао став да се ништа не „лажира” и да грађане који се изјасне као Југословени не треба „прећутати”, иако се СК Србије политички није слагао са таквим опредељењем.²¹

Важан корак у дефинисању става о националном изјашњавању у попису био је консултативни састанак у Сарајеву 18. фебруара 1970. На њему су били неки чланови Председништва СКЈ, представници републичких и покрајинских СК, Ибрахим Латифић, директор Института за народносна питања из Љубљане Драго Друшковић и други. Састанку је председавала Вида Томшић.²² По питању Југословена, поновљено је да СКЈ не прихвата Југословенство као националну или наднационалну категорију и да је онима који се определе као Југословени потребно објаснити да ће бити исказани као „Југословени – национално неопредељени”.

20 АЈ, 507/XXIIIЦ, к. 4/1-22, документ 12.

21 АС, ЦК СКС, к. 132, 4040, 13. 2. 1970.

22 АЈ, XXIIIЦ, к. 1/1-5, документ 4.

Југословенство је признато само као „социјалистички патриотизам”.²³ Дискусију о југословенству је усмерио Ахмед Ћатић из БиХ који је одбацио могућност да југословенство има националну компоненту. Позивао се на то што СКЈ никада није прихватио југословенство као „политички покрет и своју заставу”. Представник ЦК СК Србије Веља Матић је, износећи став Србије, тражио да се грађани који се изјасне као Југословени тако и искажу у резултатима пописа, бранећи овај став страхом да би у супротном настали „већи политички проблеми него што би било корисно (...) будући да би се они који су се тако изјаснили питали зашто се то крије”. И став Црне Горе је био да југословенство није могло да има национални смисао. Дефинисали су га као „нужну интернационалистичку допуну демократске националне свијести у условима социјалистичке заједнице народа” и сматрали да нико не може да се осећа Југословеном више него припадник било које нације у држави. Исти став је имао Бранко Микулић (БиХ). За њега су сви грађани Југославије били Југословени „у смислу припадности самоуправној заједници равноправних народа и народности”. По питању исказивања у коначним резултатима пописа оних који се декларишу као Југословени био је веома рестриктиван – тражио је да се они искажу као „неидентификовани” или „национално неопредељени” или „неће да се искажу”. Светан Аврамовски се у име Македоније сложио да се уз одредницу „Југословен” мора назначити да се ради о национално неопредељеном грађанину, јер би у супротном то значило да су Југословени изједначени са постојећим нацијама.²⁴

После састанка у Сарајеву прва политичка инстанца је био ИК ЦК СКЈ. Он је расправљао о попису становништва 10. марта 1970. Уводну реч је имала Вида Томшић, радикални противник југословенства као националног осећања. Њен став је био да је национално опредељење објективна ствар, што је значило да грађани немају право да се субјективно опредељују. Чак је била склона мишљењу да је на попису могуће изоставити одредницу „Југословен” и оставити само „национално неопредељени”. У дискусији је без резерве одбачен национални карактер југословенства. Мика Трипало није дозвољавао могућност да изјашњавање за југословенство буде вид припадности некој нацији. Допуштао је да југословенство има само карактер припадности „заједници социјалистичко-самоуправној”. Мијалко Тодоровић се придруживао ставу да није постојала југословенска нација и није допуштао могућност да таква рубрика постоји приликом

23 АЈ, 837, II-4-6/45.

24 АЈ, XXIIIС, к. 1/1-5, документ 4.

навођења народности у попису. Југословенству је давао само значење југословенског патриотизма и онај смисао који би „сутра” у уједињеној Европи могао да има термин „Европљани”. Прихватајући да ће, поред свега, бити оних који ће се тако изјаснити сматрао је да њих треба третирати као неопредељене заједно са онима који се изјасне на основу регионалне припадности, те је „Југословен” за њега имао исто значење као „Шумадинац”. Будислав Шошкић је био веома рестриктиван према појму „Југословен”. Тражио је да се он „избрише из категоризације” када је реч о националној припадности, како се не би стимулисале „разне илузије које се око тога плету”. И Цвијетин Мијатовић је инсистирао да се Југословени у попису не исказују („треба једанпут с тим прекинути, јер су врло нама штетне те илузије”). Ова дискусија је закључена усвајањем става да за Југословене неће бити места у попису, па је уведен назив рубрике „Неопредељен у смислу народности” уместо дотадашњег „Југословен-национално неопредељен”.²⁵

Међутим, потпуно избацивање Југословена из пописа је имало противнике, а међу њима је био и Јосип Броз. О Титовом незадовољству је морао да расправља Извршни биро СКЈ 16. априла 1970. Брозове ставове присутнима су пренели Стане Доланц и Фадиљ Хоџа. Стане Доланц је рекао да је Тито сматрао да никако не би требало спречавати грађане да се опредељују као Југословени и противио се да се укине рубрика „Југословен – национално неопредељен” и уведе рубрика „неопредељен у смислу народности”. Чланови Извршног бироа су ипак били ближи ставу који су већ усвојили. Едвард Кардељ се оштро противио могућности да се грађанима допусти да се изјасне као Југословени у националном смислу. Дозвољавао је само могућност да остане „Југословен национално неопредељен”, али никако да буде само „Југословен”. Крсте Црвенковски је изнео као алтернативу да се грађанима дозволи да се изјасне као Југословени, али да се онда они при исказивању резултата „баце” у „неопредељене”. Биро је одлучио да задужи Виду Томшић и Крсту Црвенковског да се састану са Титом и реше спорна питања.²⁶

Тито је Виду Томшић и Крсту Црвенковског примио 21. априла 1970. Пренели су му став Комисије да би у рубрици „Југословен” требало да у загради стоји „национално неопредељен”. Тито се није сложио, сматрајући да се тим термином изражава „један негативан однос”. Црвенковски је

25 АЈ, 507, СКЈ, Извршни биро, IV/100, 10. III 1970, Прилог 1.

26 АЈ, 507, СКЈ, ИК-биро, IV/105, Прилог 1.

касније сведочио да је Тито на почетку разговора био „јакo резервисан”. Међутим, и он је признавао да југословенство није било националност, али је тражио да нико не буде при-
сиљаван да се изјашњава у погледу народности и истицао чињеницу да су се многи грађани осећали као Југословени. Мислио је да не би требало потценити чињеницу да је велики део омладине „из поштених побуда” желео да се изјасни као Југословени. Тито је током разговора напуштао тврд став и више пута се ограђивао од овог питања, тврдећи да „не жели да буде арбитар у том питању и, према томе, не жели да се код решавања тог проблема позивају на њега”. Као заједнички став Тита, Црвенковског и Томшићеве би се могло извући размишљање да се евентуално Југословени искажу кроз рубрику „остали”. Црвенковски се сећао да је Тито овом приликом тражио неку другу формулацију попут „Југословен, рођен Хрват”, али да су га убедили да би то било немогуће.²⁷

Извршни биро Председништва СКЈ је о исходу разговора са Титом информисао Црвенковски 28. априла 1970. Саопштио је да је договорено да свако ко жели може да се декларише као Југословен, али да се избаци инсистирање комисије и Виде Томшић да пописивач буде дужан да ономе ко се тако изјасни скрене пажњу да то није народност, јер би то био притисак на грађане који уставом није дозвољен. Пошто је консултован и Тито, Извршни биро је усвојио коначне ставове: да се грађани који се „не изјасне у смислу народности (Југословени)” или се изјасне у смислу регионалне припадности („Личанин, Далматинац...”) прикажу у рубрици „Разно”. Тиме Југословени у резултатима пописа не би били наведени међу народима и народностима, уз објашњење да Југословени нису национална или наданационална категорија, али да се никоме не може ускратити право да се тако изјасни, што ће пописивач уписати, с тим да у резултатима буде исказан у „Разно”.²⁸

После партијских тела о националном аспект у пописа је расправљао 12. маја ССНР Југославије на заједничкој седници Председништва и ИО СК ССРНЈ. То је била најбурнија седница неког савезног тела на којој је расправљано о попису и југословенству. Дискусија о овом питању је била оштра и емотивна, посебно после ставова Енвера Реџића из Института за изучавање радничког покрета из Сарајева. Код великог броја људи југословенство је изазивало емоције, јер су његов смисао видели у етничкој блискости јужнословенских

27 АЈ, 837, II-4-6/45.

28 АЈ, 142, ССРН, к. 324, 01-12/4, 12. 5. 1970.

народа, а не само у актуелном политичком тренутку. Пуниша Перовић је био веома резервисан према предлогу да се грађани могу изјаснити као Југословени, али да се у резултатима тако неће моћи исказати. Није прихватао да се у резултатима искажу под „Разно”. Сматрао је да је формулација из ранијег пописа „Југословен, национално неопредељен” била прецизнија. Због ових ставова Пуниша Перовић је био мета напада Драга Товића у загребачком *Вијеснику у среду*, али није од њих одступао. Перовић је подржавао званичан став да југословенство није нација, али је бранио права оних који желе да се тако изјасне. Ипак, делимично је одударао од званичног апсолутног негирања националног садржаја југословенства ставом да и „национално” обојено југословенство није дакле наднационално или анационално, него би се прије могло рећи да је оно свенационално, да је својеврстан израз сродности и високог степена оствареног братства и равноправности свих народа Југославије”.²⁹

На састанку 12. маја још оштрији од Перовића је био Енвер Редић. Није се слагао да се југословенство сведе само на тадашњи политички тренутак и сузи само на припадност социјалистичкој заједници, што је била политика државног врха и републичких руководстава. „Југословенска мисао” је, говорио је Редић, имала своју „вишестолетну историју”, имала је своју историјско-политичку садржину. Тиме се супротстављао доктрини СКЈ за коју је југословенство, и то стриктно ограничено на политичко-идеолошки садржај, било пожељно само за период после 1945. Настављао је тезом да је „југословенска мисао историјско-политичка мисао свих југословенских народа, она је њихова историјско-политичка свест”, израз тежње југословенских народа за „братством, равноправношћу, солидарношћу и јединством”. Подсетио је да је југословенство било посебно популарно код младих људи. Брисање Југословена из пописа би за њега био „анти-историјски однос према живом историјском кретању, однос који може имати своје политичко тумачење, али не и научно оправдање”. Своје противнике је посебно иритирао изјавом да је тачно да су Југословени сви грађани Југославије, али да су Југославију стварали југословенски народи, као што су Турску, Немачку и Италију створили њихови народи, а не југословенски. Зато за њега Италијани, Турци и Немци нису били Југословени на начин на који су то били Срби, Хрвати, Словенци и Македонци који су били Југословени „у смислу етничке блискости и сродности, у смислу историјске тежње да се уједине и образују своју југословенску државу”. Обавезним је сматрао да се прави разлика између

29 АЈ, 837, II-4-6/45, Стр. пов. 385/1.

Југословена у етничком-историјском смислу и Југословена као припадника „самоуправне социјалистичке заједнице равноправних народа и народности, као држављана СФРЈ”. Зато није желео да се они који се изјасне као Југословени сврстају ни у „Остале”, како је предлагао Завод за статистику ни у „Разно” како је предлагао Извршни биро СКЈ. Више учесника састанка је осудило ставове Рецића. Суштина тврдњи Ласла Рехака, Љупче Арсова, Виде Томшић, Бене Зупанчића и Владимира Кривица је била у доказивању да су Југославију стварали и нејугословенски народи, да је Југословен био онај ко се изјашњавао за политику социјалистичке Југославије, а да је југословенство било припадност „активном социјалистичком програму Југославије” и однос према самоуправљању и реформама после 1966. Вида Томшић је тврдила да је за слом Краљевине Југославије био крив тадашњи режим и да је Југославија разбијена онда када је Словенцима, Македонцима и мањинама одузимано право на властиту националност, не помињући фашизам и немачку агресију као узроке распада краљевине. Бено Зупанчић је кривио Рецића да је идентификовао сродност словенских народа у Југославији са југословенством чиме се залагао за то да Југословен буде национална категорија, па би значило да Мађар, Албанац и Турчин не би били Југословени. У оштрој дискусији су се издвајале и речи Глиге Мандића који је веома емотивно бранио своје право да се изјасни као Југословен. Више пута је питао зашто је његово право да буде Југословен осуђивано као унитаризам. Арсову је одговорио да је из његове дискусије произилазило да је Мађар могао да се определи као Мађар, да је и онај ко је желео да се изјасни као „Тунгуз” имао то право, а да он није могао као Југословен, већ му се „набија етикета унитаризма зато што се осећам Југословен”. Дискусија пуна тешких речи и обојена узаврелом атмосфером није донела конкретна решења.³⁰

Отпори су стигли и од СУБНОР-а. Председништво Савезног одбора СУБНОР-а се 26. јуна 1970. успротивило да се Југословени сврстају у исту рубрику у којој би били они који се изјасне по регионалној припадности (Крајишници, Личани, Сремци и сл.). Упозорено је да би за многе од оних који се изјасне као Југословени сврставање у исту рубрику са онима који се определе према регионалној припадности било „увреда” и да би то могло да има „негативне политичке ефекте међу борцима и омладином”.³¹

30 АЈ, 142, ССРН, к. 324, 01-12/4, 12. 5. 1970.

31 АЈ, 837, II-4-6/45.

Конечан став о изјашњавању Југословена донео је Извршни биро СКЈ у консултацији са републичким врховима. Прихваћено је да се Југословенима у збирним подацима исказу посебно, а не под „Разно“. То је значило да би после навођења југословенских народа и националних мањина, у збирним подацима били наведени посебно и „Југословени“.³²

Широка политичка кампања против изјашњавања грађана као Југословена је дала резултате. Када је у марту 1971. извршен попис становништва, на њему се као Југословени изјаснило 273.077 становника Југославије (1,3%). У политичком смислу највише проблема је имало руководство Војводине, јер се у овој српској покрајини 46.928 грађана изјаснило као Југословени. То процентуално није било много (2,4%), али је било чак 15 пута више него десет година раније.³³

Две и по деценије после револуције Југословена је, дакле, у Југославији било, али не у великом проценту. СКЈ је остао доследно против признавања нове, југословенске нације, али није могао да сасвим негира право онима који су то желели да се изјасне као Југословени, дајући том појму друго значење – припадност социјалистичкој заједници. Национализми и републичке бирократије су били толико јаки да је било немогуће да заживи југословенство као национално осећање, али је политички опортунизам налагао партијском врху да толерише присталице већег повезивања југословенских народа и истицања онога што их веже, а не онога што их раздваја. Југословенство је било све више израз страха искрених поборника југословенске државе за опстанак њихове државе, вид бежања од међунационалних сукоба који су ту државу изнутра угрожавали и сентиментално сећање на ослободилачку ратну епопеју и револуцију.

Извори:

Необјављени извори:

Архив Југославије (АЈ), фондови:

160, Савезна скупштина; 507, СКЈ; 837, КПП; 142, ССРН.

Архив Србије, фонд:

ЦК СКС

32 АЈ, 507, СКЈ, IV/12 и IV/122; АЈ, 507, СКЈ, IV/122; Хрватски државни архив (ХДА), ССРН, к. 526.

33 Селинић, С. (2016) Национално питање у попису становништва Југославије 1971, *Токови историје* бр. 1, стр. 63–96; (1974) *Popis stanovništva i stanova 1971. Stanovništvo. Vitalna, etnička i migraciona obeležja*, Beograd: Savezni zavod za statistiku, XIV, XV, XVI, str. 12, 16.24, 28, 36, 44.

Историјски архив Београда (ИАБ), фонд:

ГК СКС.

ЛИТЕРАТУРА:

Nikolić, K. (1998) Nacionalna politika Komunističke partije Jugoslavije. Doktrina i praksa 1919–1945, *Istorija 20. veka* br. 2, Beograd: Institut za savremenu istoriju, str. 65–86.

Petranović, B. (1988) *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, II, III, Beograd: Nolit.

Petranović, B. (1993) *Jugoslovensko iskustvo srpske nacionalne integracije*, Beograd: Službeni list.

Petranović, B. (2010) *Bez bojazni od tabu tema*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.

Pešić, D. (1987) „Jugoslovenstvo” u kongresnim dokumentima KPJ/SKJ, *JIC* br. 3, str. 99–111.

(1959) *Popis stanovništva 1953, knjiga VIII, Narodnost i maternji jezik*, Beograd: Savezni zavod za statistiku, VII.

(1970) *Popis stanovništva 1961, Knjiga I, Vitalna, etnička i migraciona obeležja*, Beograd: Savezni zavod za statistiku, XVIII, XIX.

(1974) *Popis stanovništva i stanova 1971. Stanovništvo. Vitalna, etnička i migraciona obeležja*, Beograd: Savezni zavod za statistiku, XIV, XV, XVI.

Селинић, С. (2016) Национално питање у попису становништва Југославије 1971, *Токови историје* бр. 1, стр. 63–96.

Selinić, S. (2017) Jugoslávci a jugoslávství v Jugoslávii v letech 1966–1971. Mezi politickými doktrínami a národním cítěním, *Slovanský přehled*, Praha, br. 3, str. 423–449.

Slobodan Selinić
Institute for Recent History of Serbia, Belgrade

YUGOSLAVS AND YUGOSLAVISM AT THE END
OF THE 1960s AND THE BEGINNING OF THE 1970s

Abstract

At the end of the 1960s and the beginning of the 1970s, one of the questions that used to divide the Yugoslav public and additionally inspire national disputes was the question of defining the terms “Yugoslav” and “Yugoslavism”. The leadership of the Communist Alliance of Yugoslavia and the state, considered Yugoslavism does not mean existence of the Yugoslav nation, and they did not allow any national or ethnic reading of the term. In Croatia and Slovenia particularly, any mention of Yugoslavism would receive a negative, unitarian connotation. The only Yugoslavism that was allowed was in support of the political course of the socialist self-management. However, the negation of the nationalistic Yugoslavism, which arrived from the top people in power, could not deter many former fighters, members of the Army, young people, spouses and children from mixed marriages, population of the multi-ethnic communities and some communists from declaring as Yugoslavs. Although the top Party members made some attempts to prevent this, the Communist Alliance of Yugoslavia had to allow the citizens their right to declare as Yugoslavs in the 1971 Census, even though they did not fail to insist that it did not count as nationality.

Key words: *Yugoslavia, Yugoslavs, Yugoslavism, Communist Alliance of Yugoslavia, Yugoslav nation, Yugoslavism in the 1960-70s*



*Деца на игралишту, Београд, шездесете године 20. века,
Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић*

Центар за културу Вук Караџић Лозница,
Музеј језика и писма, Тршић

DOI 10.5937/kultura1861123D

УДК 821.163.41:005.745(497.11)"1969/1973"

316.75(497.11)"1969/1973"

316.75(497.1)"1973/1974"

стручни рад

ЈУГОСЛОВЕНСТВО НА ВУКОВИМ САБОРИМА

ВУКОВИ САБОРИ ОД 1969. ДО 1973. ГОДИНЕ

Сажетак: У Тршићу се од 1933. године одржава „Вуков сабор” манифестација посвећена језичком реформатору Вуку Стефановићу Караџићу. Кроз период континуираног трајања Сабора веома лако пратимо све културне политике као и идеологије које су се смењивале на простору Краљевине Југославије, послератних Југославија и Србије данас. У овом раду задржаћемо се на периоду формирања првог Републичког одбора „Вукових сабора” који је настајао крајем 60-их и почетком 70-их у једном од оних преломних тренутака за послератну Југославију. У том периоду „Вуков сабор” је стекао све одлике „годишњег државно-партијског ритуала”.

Кључне речи: „Вуков сабор”, социјалистичко југословенство, национална разноликост, Републички одбор „Вукових сабора”, ритуал

Поред растуће либерализације у културној сфери у Југославији, шездесете године обележила је и промена у националној политици председника Тита и југословенског руководства. Политичке осцилације одувек су се веома јасно сагледавале управо на „Вуковом сабору”, културној манифестацији која се у родном месту Вука Ст. Караџића, језичког реформатора одржава од 1933. године у септембру у недељу пред Малу Госпојину. Од Вука Караџића и његове језичке

реформе створен је јединствен и веома снажан друштвени мит на овим просторима.¹

Наднационално „социјалистичко југословенство”, које је југословенство дефинисало као облик интернационализма, „представљао је покушај стварања новог осећаја заједништва који ће превазићи традиционалне етнонационалистичке разлике и ратни међуетнички конфликт”², тај уједињујући поглед биће током 60-их практично напуштен у корист афирмације националне разноликости Југославије и захтева за економском децентрализацијом. Економска децентрализација условила је и политичку децентрализацију којој се највише супротстављао Александар Ранковић, потпредседник Југославије и шеф службе државне безбедности. Његово смењивање 1966. године и званична осуда његовог централизма и унитаризма еуфорично је поздрављена у Хрватској. Та осуда директно је обезбедила хомогенизацију хрватских националиста око „Расправе о језику” као и одговор у српском културном кругу.

У таквој атмосфери, током 1969. године, међу организаторима „Вуковог сабора” у Културно-просветној заједници Србије и КПЗ Општине Лозница почиње разговор о измени концепције ове манифестације. Упоређивањем записника са седница Одбора одржаних 10. 10. 1968. године и оне одржане у јуну наредне године ишчитава се управо та шизофрена слика у којој се нашала југословенска политика која је тежила централизованом југословенству и националним разноликостима. На седници у октобру 1968. године наводи се да „треба задржати југословенски карактер Сабора и да с тим у вези треба ангажовати одговарајуће органе свих република.” Чак је и делимично усвојен план и програм активности у вези са унапред дефинисаним садржајем Саборских збивања, (од 1969. године председаборске свечаности требале су да трају седам дана). Према овом предлогу „Вуков сабор” је у септембру те године требало да отвори др Јосип Видмар председник САЗУ, а у току седмодневних програма предвиђено је да учешће узму културни радници и уметници из свих Република. Окупљени на седници Одбора такође су напоменули да би било добро „ангажовати професионално лице, менаџера” да се стара о припремама и организацији Сабора. Била је то одлична идеја и одговарала је периоду за који је важило уверење да је време „проширених интелектуалних

1 Јовановић, М. (2002) *Језик и друштвена историја*, Београд: Стубови културе.

2 Soso, J. (2004) *‘Spasioci nacije’. Intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma*, Београд: Фабрика knjiga, стр. 62. и даље.

слобода.”³ Међутим, ипак је ствар око дефинитивног изгледа манифестације Одбор препустио Живану Берисављевићу високом партијском функционеру, секретару Републичког секретаријата за образовање и културу.

У децентрализованој Југославији у којој је све погодноло бујању националних идеологија међу интелектуалцима у Србији слабила је идеја о могућности постојања „социјалистичког југословенства” наметнутог „одозго”. Тако су присутни на првој седници првог Републичког одбора „Вуковог сабора” у јуну 1969. године донели радикалан заокрет када је садржај ове манифестације у питању.

На челу првог Републичког одбора „Вукових сабора” били су: председник Милан Ђоковић, тадашњи управник Југословенског драмског позоришта, односно секретар КПЗ Србије и Драгослав Грбић, секретар, књижевник.

У записнику, са прве седнице новоформираног Одбора, читамо да су присутни закључили „да ’Вуков сабор’ треба подићи на одговарајући културно-просветни и политички ниво.” Као оцену дотадашњих Сабора чланови су закључили да су Сабори „били претежно фолклорног карактера” те да би од сада требало „показати да између праве уметности и народа не постоји никаква препрека и баријера”. Сврха Сабора и даље остаје „да се преко њега васпитавају најшири слојеви становништва”. Од сада, рекли су присутни „’Вуковом сабору’ морамо поклонити највећу пажњу” – како би постао једна од трајних „крупних културних манифестација српског народа” и једна од најзначајнијих манифестација у Републици.” Уместо фолклорног ансамбла из Љубљане, који је најављен на седници у октобру 1968. године, у Тршићу је на завршној свечаности изведена позоришна представа Народног позоришта из Београда. Драму „Вожд” о судбини Карађорђа написао је Иван Студен. Од „југословенског карактера” „Вуковог сабора” прокламованог претходних година није остало ништа. ТВ Београд је први пут те године снимала и одложено емитовала збивања из Тршића. Од те године па све до прве деценије XXI века државна телевизија је директно, са понеким оправданим изузецима, преносила све завршне свечаности „Вукових сабора”. Судећи по овој чињеници модерна средства комуникације, увидели су и партијски руководиоци крајем 60-их година прошлог века, од предсудне су важности за ширење идеологија.

Према Извештају са 34. „Вуковог сабора” „тог дана кроз Тршић је прошло 100.000 људи”. Било је позвано преко

3 Исто.

„600 гостију из свих наших република”, драму „Вожд” посматрало је преко 30.000 људи, „нетремице и са одушевљењем” што су организатори истакли као чињеницу да Сабор остварује свој циљ „демократизације културе, културе за народ, без препрека”. Сви су били једнодушни у оцени да је Сабор те године „био прекретница у његовој историји”. У том правцу текле су и даље припреме да Сабор 1970. године добије још јаснију физиономију и да постане „израз наших стремљења на пољу културе [...] јединствен у фронту борбе за прогрес”.⁴ Наглашено је да ће Републички одбор сарађивати са: Српском академијом наука и уметности, Универзитетом у Београду, Удружењем књижевника, Вуковим и Доситејевим музејом, Републичком заједницом културе, Републичким секретаријатом за образовање и културу, Савезом омладине Србије, Друштвом фолклориста Србије, Туристичком организацијом Србије и другим организацијама и установама. Са концепцијом, програмом и организацијом „неопходно је упознати Председништво Републичке конференције Савеза социјалистичког радног народа, Извршни одбор Републичке заједнице културе, Секретаријат културно-просветне заједнице Србије.”⁵

Очигледно је да су збивања око конституисања првог Републичког одбора „Вуковог сабора” били само одједи тадашње концепције титоистичког система који је потенцирао савезне јединице и специфичне националне културе насупрот југословенској држави као целини и концепту југословенског јединства. Политиколози и социолози ће из овог концепта система 60-их година извлачити далекосежне последице које су кулминирале распадом Југославије крајем 80-их.

Рад првог Републичког одбора „Вукових сабора”

Ако се анализира састав првог Републичког одбора „Вукових сабора” види се да су у том саставу представници друштвено-политичких организација и углавном директори значајних српских институција културе. Одбор „Вукових сабора” имао је Организациони одбор и још шест пододбора чији чланови су бирани по истом принципу, чланство у СКЈ и функција. Иста слика је била и у наредним Одборима „Вукових сабора” тако да се може рећи да је током XX века „Вуков сабор” био под строгим патронатом Савеза комуниста и његове идеологије. Први Одбор „Вукових сабора” сходно процесу децентрализације у смислу потенцирања савезних

4 Извештај са 34. „Вуковог сабора”.

5 Записник са седнице Одбора „Вукових сабора”, јун 1969. године.

јединица и специфичне националне културе, насупротив Југословенској федерацији, био је сачињен искључиво од чланова из Србије.⁶ Већ други Одбор (формиран 1974) биће југословенског карактера, веома бројан, са мноштвом чланова из свих Република и Покрајина да би се задовољили захтеви присутности по кључу. Према записницима с почетка 70-их види се да се у рад првог Одбора укључују готово сви чланови и да се воде веома садржајне дискусије о „карактеру, физиономији и организацији ’Вукових сабора’”.⁷ Оно што прво пада у очи то је чињеница да у записницима са седница у периоду 1970–1972. године запажамо живо учешће Добрице Ћосића у распаравама о „Вуковом сабору”. Његово име је и у списку чланова Одбора, али га у званичним документима који касније прате историјат Сабора нема. Добрица Ћосић је у Одбор „Вукових сабора” ушао као председник Српске књижевне задруге на чијем челу је био од 1969. године када је и формиран први Одбор.⁸ Његово име није више међу члановима одбора од октобра 1972. године када је приморан да оде са места председника СКЗ-а. Његове дискусије по питању „Вуковог сабора” садржале су оцену да „Вуков сабор” треба да буде искључиво ствар Србије. На састанцима у том периоду једна од кључних дилема јесте управо то инсистирање на томе да се треба јасно одлучити „да ли је Сабор српски или југословенски било да је реч о садржају програма, организацији или финансирању”.

6 Према подацима изнетим у књизи Слободана Ристановића „Вукови сабори” први Републички одбор „Вуковог сабора” чинили су: председник Милан Ђоковић, књижевник и председник Културно-просветне заједнице Србије; чланови: Живан Берисављевић, републички секретар за образовање, науку и културу, Десанка Максимовић, књижевник, Милојко Друловић, директор новинско-издавачког предузећа „Политика”, др Михаило Стевановић, професор Филолошког факултета у Београду, др Војислав Ђурић, професор Филолошког факултета у Београду, Ђуро Гавела, управник Вуковог и Доситејевог музеја, Верољуб Павловић, директор Заједнице културних установа у Шапцу, Милорад Гајић, позоришни редитељ из Ваљева, др Димитрије Вученов, професор Филолошког факултета у Београду, Стојан Ћелић, председник Скупштине Републичке заједнице културе, Миладин Вилотић, председник Скупштине општине Лозница, Никола Кандић, Управник радничког универзитета у Лозници, Живорад Гајић, председник Културно-просветне заједнице Лозница.

7 Записник са седнице Републичког одбора „Вуковог сабора”, јануар, 1970. године.

8 Миладин Вилотић председник Општине Лозница од 1969. до 1974. године у разговору вођеном августа 2004. године каже да је он „издигао ’Вуков сабор’ на републички ниво.” И то тако што је са Говозденом Јованићем био друг из скојевских дана, „а он је био главни у култури.” Вилотић тврди да је он предлагао Ћосића за члана Одбора јер су били другови још из ратног времена, али је тај „предлог одбијен јер је Ћосић био дисидент.” На тврдњу да је Ћосић ипак био члан Одбора Вилотић одговара: „Да, али кратко” (Интервју аутору, августа 2004).

Ставовe сличне Добрици Ћосићу имао је и професор Филолошког факултета Војислав Ђурић који је био члан Одбора у истом периоду када и Добрица Ћосић. Стојан Ћелић се у одбору „Вукови сабора” задржао тек нешто дуже. Иначе сви закључци које је Одбор доносио у вези организовања Сабора давани су на увид Секретаријату Општинског комитета Савеза комуниста, Општинској конференцији ССРН, Већу синдиката, Савезу бораца, Савезу омладине који су оцењивали рад Одбора. Исте структуре су и на Републичком нивоу давале своју оцену. Добрица Ћосић је у том периоду покренуо и питање говорника на „Вуковим саборима”. Наиме Сабор је од свог постанка као битан елемент свог садржаја имао иступ одабраног говорника. Добрица Ћосић је приметио како су годинама то бивали људи из политичких структура. Он се залагао да то ипак буду „личности које нешто значе у нашој култури, односно, ту личност треба бирати с обзиром какво је њено деловање у култури и шта иза ње стоји као дело.”⁹ Он је такође инсистирао и на томе да се Одбор „Вукових сабора” обрати Заводу за проучавање културног развитка како би се договорили:

- о спровођењу анкете међу уметницима, научницима, културним радницима, удружењима и установама ради добијања мишљења, предлога, сугестија у погледу програма и организације 'Вукових сабора';

*- о припреми програма развоја културе у Лозници у области библиотекарства, заштите споменика културе, развијања и програмирања музичке, позоришне, филмске, ликовне уметности и културе, изградње објеката за установе у области културе, развијања културних делатности на селу и стварања услова за бржи и свестранији развој културе у Општини Лозница у раздобљу до 1980.*¹⁰

Војислав Ђурић и Добрица Ћосић залагали су се да на завршној свечаности један од програма буде посвећен приказивању народних умотворина. То би радили студенти, професори и асистенти Академије за позориште, филм, радио и телевизију. Ово је један од ретких њихових предлога који је на „Вуковим саборима” имао своју реализацију и то у дужем временском интервалу. Њих двојица су се залагала и за то да Сабор „мора имати што више културне садржине, а што мање пригодног” – ова реч „пригодног” звучи као еуфемизам за политичко.

9 Записник са седнице Републичког одбора „Вукових сабора” од 11. 1. 1972. године.

10 Исто.

Први Одбор „Вуковог сабора” расписао је конкурс за дело које би било изведено на завршној свечаности на саборишту. Тако је 1971. године на саборишту изведена кантата Душана Радића „Вукова Србија”. Конкурс често није давао очекиване резултате. Једини узрок слабом одзиву уметника и лошем квалитету понуђених дела чланови одбора су налазили у кратком року који је уметницима био на располагању. Међутим разлози су били, чини се, сасвим друге природе. Иако је конкурс веома демократско решење, у условима строге цензуре коју је сваки текст и уметник пролазио, а коју су спроводили чланови конкурсних комисија који су своје одлике морали пружити на увид разним политичким структурама као што су Комитети, Општинске конференције ССРН, Већу синдиката и слично, прави ствараоци су имали веома мало разлога да учествују на конкурс са неким заиста већим амбицијама. Уједно то дело је имало незавидну судбину да више никада, или веома ретко, буде извођено. Тако да су и наредни Одбори „Вукових сабора” често били приморани да узимају неко готово дело и на брзину га прилагођавају потребама завршне свечаности. Или, пак, да међу члановима Одбора бирају онога који ће написати или режирати дело према диктату политичког тренутка. Сведоци смо чињенице да се на Сабору тешко излазило из зачараног круга: чланови одбора – организатори – извођачи програма. Из године у годину све исти људи.

Почетком 1972. године посебним залагањем Добрице Ћосића и Војислава Ђурића на састанцима Одбора „Вукових сабора” покренута је иницијатива о оснивању Вукове задужбине. Та иницијатива била је „свесрдно прихваћена” јер би помогла „финансирању и организовању и самог Сабора”.¹¹ Међутим током те године иницијатива и прича око Вукове задужбине се разводњава. Иницијатори са врха политичког естаблишмента добијају замерке на текст Основног плана. У тим примедбама се каже да се Задужбина ограђује од Сабора и „добија шире димензије”! Гојко Милетић републички секретар за културу је изнео примедбу да не треба журити са оснивањем Задужбине као и да „појам задужбина није баш најсрећније решење [...] исфорсиран је стари стил”.¹² Војислав Ђурић је на тој седници одговорио Гојку Милетићу да он не зна „ниједну српску задужбину која је одиграла регресивну улогу, па да, отпада и једини разлог због кога би се од ове речи могло зазирати”. Међутим после овог састанка када се и говори о Вуковој задужбини говори се „Фонду

11 Записник са седнице Републичког одбора „Вукових сабора” од 13. јуна 1972. године.

12 Исто.

Вука Караџића”¹³ чији би оснивачи биле установе које носе име „Вук Караџић” или се, пак, не говори уопште. Оно што је приметно када је рад Одбора у питању у прве две године његовог постојања то је да су дискусије вођене у доста либералној атмосфери и да су чланови Одбора, мање или више, имали јасну визију шта би требало радити и куда усмеравати Сабор како би он постао културна манифестација са намером да буде окренута више савременим збивањима у уметности. Међутим 1973. године са увођењем критеријума морално-политичке подобности више никаквог говора о сукобу мишљења није могло бити. У Одбору „Вукових сабора”, од те године, нема више ни оних људи који су одистински желели да нешто учине у трајној измени садржаја програма или начина организације и финансирања.

Добрица Ћосић, Војислав Ђурић као и Стојан Ћелић судећи и према њиховим каснијим иступима залагали су се за то да Сабор постане место представљања српске културе, као и да Вук не буде третиран као „интернационална појава” без неког битног одјека у свим сегментима друштва. Њихова идеја о оснивању Вукове задужбине и огранака није наишла на разумевање тако да је други пут у нашој друштвеној историји пропала идеја око оснивања Вукове задужбине. Прва је била покренута 1937. године и завршила на сличан начин као и ова коју је покренуо Одбор „Вукових сабора” 1972. године.

Оно што је задавало највише бриге члановима првог Одбора, што се може видети из Извештаја и Записника, је следеће: а) да ли је „Вуков сабор” пригодна манифестација, културна свечаност, народни сабор б) шта у садржају програма нудимо – савремена културна достигнућа у српској култури или, шире, на југословенској уметничкој и културној сцени, ц) да ли окосницу чине дела инспирисана Вуковим животом и радом или само дела о Вуку, д) да ли је концепција таква да нас занима само приказивање народног стваралаштва некада и сада. На овом месту морамо приметити да, када је реч о манифестацији „Вуков сабор” ни данас на ова питања не постоје одговори. Недоумица око изгледа и концепције ове значајне манифестације лежи у чињеници да културна политика не подржава постојање различитих културних потреба и испољавања, сходно унифицирајућој идеологији Савеза комуниста. Култура, а поготову ова културна манифестација, није била у стању да се извуче из снажног уплива политике и то због тога што се ниједна идеологија нити политика

13 Записник са седнице Републичког одбора од 4. 5. 1973. године.

није желела одрећи снажног симболичког потенцијала који собом носи име и дело Вука Ст. Караџића.¹⁴

Лако је увидети чињеницу да у Одборима „Вукових сабора” од самог његовог настанка, мисли се пре свега на активне учеснике у раду Одбора, има веома мало истинских стваралаца у култури и уметника, више је људи из политичких структура и власти. То је оно што је „Вукове саборе” одувек чинило отворено политичким.

Први Одбор „Вукових сабора” остаће упамћен и по томе што је покренуо лист „Вуков сабор” са намером да популарише ову манифестацију и да још један „допринос демократизацији културе”. Лист је издавао Вуков и Доситејев музеј из Београда чији је директор Ђуро Гавела био главни и одговорни уредника, док су чланови Одбора чинили његово уредништво.

„Вуков сабор” као ритуал евокације

„Вуков сабор” је 1970. године задобио своју трајну физиономију у виду годишњег ритуала са основном тенденцијом да буде „узорна и значајна смотра српске културе”.¹⁵

С обзиром да се Миодраг Демић, сценограф, „истакао и највише допринео да је извођење драме „Вожд” у живописним лепотама и природном декору Тршића деловао веома снажно и убедљиво”¹⁶, добио је задатак да осмисли церемонију завршног дана „Вукових сабора”. Његова основна и полазна идеја била је садржана у реченици: „У част слављења Вука и његовог дела Сабор би морао пружити далеко осмишљенији, садржајнији и симболичнији доживљај од вашарског шаренила.”¹⁷ Креатори збивања осмислили су следећи протокол: присутни у природном амфитеатру прво чују звук фанфара који долази из дубина разгранате шуме која окружује простор, потом из центра збивања – „зеленог котла Тршића”¹⁸ одјекује Мокрањчева „Химна Вуку”, док, у истом тренутку, младић и девојка подижу заставу „Вукових сабора”. Стихови, др Владимира Јовичића „Сељаче / гољо / каурине / докторе / чобанине”, које су глумци увек пуних плућа изговарали, враћају се као ехо са оближњих пропанака. Након

14 Ђедовић, Д. (2007) *Утицај идеологије на обликовање манифестација и фестивала – Вуков сабор*, магистарски рад, Београд: Ректорат Универзитета уметности у Београду.

15 Ђоковић, М. (септембар 1970) О Вуковом сабору, *Вуков сабор*, стр.11.

16 Исто.

17 Исто.

18 Архитекта Михаило Митровић у НИН-у, септембар, 1973. Наведено према Извештају са 37. „Вуковог сабора”.

тога излази главни говорник (са наступом Матије Бећковића 1990. на „Вуковом сабору” говорник постаје беседник) да окупљеном народу саопшти неке скривене истине. Следио је потом програм у виду рецитала, позоришних представа, опера, концерата, наступа хорова. Мање званични део одвијао се под називом „Поподневно саборско посело”.

Природни амфитеатар, где је 1964. године изграђена позорница, пружио је идеалне услове редитељима овог церемонијала,¹⁹ који се већ готово четири деценије одиграва по истом протоколу, да створе један од несвакидашњих годишњих масовних окупљања људи.

У родном месту језичког реформатора, први Одбор „Вукових сабора”, осмислио је ритуал евокације с циљем да нас подсети на неке стереотипе који леже у основи нашег колективног идентитета. Уз бројне симболе присутне у Тршићу није био проблем пробудити емотивна колективна својства једне заједнице. Емоције којима ритуал даје маха јесу емоције заједнице, а сваки припадник заједнице у току трајања тог ритуала интегрише се у друштвени поредак.²⁰ На таквом месту као што је завршна свечаност „Вуковог сабора” вешто се величају доминантне вредности заједнице, постављају моделе мишљења и понашања које појединци затим у свакодневном животу имитирају. Церемонијал мајстори у Тршићу могли су се, између осталог, ослонити и на чињеницу да за народе који живе на овом простору реч огњиште има специфичну тежину: огњиште је централно место у кући „зборно место породице и породичне задруге [...] Поред огњишта о свему се договара и издваја прече од пречега.”²¹ Ослањајући се на симболику огњишта и зборног места настала је читава идеја о обнови Вукове куће за коју стручњаци кажу да ни близу није могла да изгледа тако како су је обновитељи направили 1933. године. Тип куће за који ми тврдимо да је Вукова настала је у Србији тек тридесетак година после Вуковог рођења када је он већ увелико био у Бечу.

19 Да не би дошло да термилошке забуне важно је напоменути да се појам ритуала алтернативно или упоредо користи са појмовима церемонија, светковина, спектакл, што зависи од тога који се аспект појаве истиче у први план.

20 Јелена Ђорђевић (1986) о делотворности политичких ритуала пише: „Појединци се осећају саставним делом ’јединственог бића заједнице’ чија се егзистенција пројектује у неку вишу трансцендентну раван. Као такав, ритуал обезбеђује стање *communitas*, што значи посебно егзистенцијално стање, ’парадоксално’ и несводиво на уобичајена и свакодневна друштвена искуства”; Мноштво лица светковина, *Култура* бр. 73-75, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 9-30.

21 Влаховић, П. (2002) *Србија*, Београд: Стручна књига, стр. 189-190.

Овде је важно напоменути, ако већ говоримо о Сабору као „годишњем државно-партијском ритуалу”²², да политички ритуали имају различите формалне могућности којима се изражава садржај и утиче на нормирање ставова. „Неколико формалних принципа играју карактеристичну улогу у обликовању ритуалног материјала. Први основни принцип заједнички готово свим политичким светковинама, у различитим политичко - културним окружењима је традиционализација.”²³ На примеру „Вуковог сабора” та традиционализација је значила постављање конкретног политичког садржаја или идеологије на шире традицијске основе културе у којој настаје. И потенцирање тих традицијских елемената кроз призму имена и дела Вука Ст. Караџића. Тај формални принцип и његово усаглашавање кроз различите идеологије може да се прати током читавог трајања „Вуковог сабора”.

Други принцип у обликовању ритуалног материјала, који се може такође пратити током трајања и настајања „Вуковог сабора”, је формализација.²⁴ Она се огледа како у јасном дефинисању тока церемоније од химне, заставе, протокола, беседе и беседника до стриктно прописаних могућности у избору садржаја „културно-уметничког програма”. Приметно је да су принципи формализације ритуала ригиднији уколико су друштвени односи мање демократични.

Напоменули смо већ да је саставни део церемонијала био подизање заставе са Вуковим ликом. Врло добро се зна да застава у очима окупљеног народа даје ауторитет онима који је подижу и то ауторитет чувара националног историјског памћења. Поред ове заставе „Вукових сабора” деценијама се виорила и државна застава друге Југославије. Веома значајна тачка церемонијала био је говор, односно много више говорник сам него оно што он има да каже. Говорник је на Сабору одувек био човек из врха партијске олигархије или културни радник делегиран од стране власти. Сабор који се из године у годину понављао окупљенима је давао осећај ауторитарног комфора и сигурности јер је пружао уверење да тумачења и мишљења која добијају путем говора деле са њима утицајни и моћни људи. Уједно велики број публике на саборишту, ТВ преноси са бројним аудиторijумом стварали су утисак да становишта која изражавају говорници као и поруке које шири садржај културно-уметничких програма, дели огромна већина припадника заједнице. У том смислу,

22 Čolović, I. (2000) *Politika simbola*, Beograd: Biblioteka XX vek, str. 237.

23 Љукс, С. (1986) Политички ритуал и друштвена интеграција, *Култура* бр. 73-75, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 140-162.

24 Исто.

Сабор је постао формула помоћу које су обликована одређена становништва која би нека особа требало да прихвати како би „пришла” и помоћу којих су се појединци ослобађали обавезе да траже и обликују сопствено виђење. Сабор је пружао самоуправљачима осећај да култура њима припада. Уједно негована је илузија да постоји повратана спрега између власти и народа, односно Партије тј. њене идеологије и идеолошких ставова радничке класе тј. народа.

Сабор се, од 1970. до 1981. године, увек завршавао Бранковим колом, симболом братства и јединства у тумачењу фолклорних ансамбала културно-уметничких друштава. У току 70-их, приметно је на фотографијама, у Бранково коло су се хватали наизменично играчи обучени у радничке униформе и у ношње свих народа и народности. Коло се играло испод Вукових и југословенских застава.

Тај ритуал проистекао из потребе једнопартијског режима остваривао је своју монолитност масовним учешћем бројних хорова, драмских уметника, оркестара. Велики број публике која се тискала око позорнице одавао је утисак снажне везе власти и народа.

Хорови који су учествовали на завршној свечаности Сабора с почетка 70-их година бројали су и по 400 учесника, многобројни су били и оркестри који су најчешће свирали на саборишту у тим првим годинама осме деценије – Оркестар Дома ЈНА и Оркестар милиције. Они су својим униформама и бројношћу давали утисак монолитности поготово у режимима који су потенцирали ратничке традиције народа на чијем су челу.

*Идеологија као „цемент који
повезује друштво”²⁵*

Како је већ речено, економска децентрализација је током 60-их условила и политичку децентрализацију као и читав низ Уставних промена што је довело да бујања националних идеала. У Хрватској се први пут од настанка друге Југославије одвијао процес „националне хомогенизације” који је окупио партијско руководство, интелектуалце и шири сегмент друштва око истог циља – стварања националне државе. У Хрватској је тај период познат под називом „хрватско прољеће”.

Уставни амандмани који су значили ново устројство Југославије потакли су и у Србији читав низ расправа о „култури

25 Malešević, S. (2004) *Ideologija, legitimnost i nova država – Jugoslavija, Srbija i Hrvatska*, Beograd: Fabrika knjiga, str. 30. i dalje.

српског народа као целине”, о аутономним покрајинама и угрожености Србије, о праву на „самоопредељење укључујући и отцепљење”. Професор Михаило Ђурић је 1971. године у свом, сада већ чувеном говору на Правном факултету изјавио: „Треба бити начисто с тим да је Југославија већ данас готово само географски појам.”

У Србији је у току тих година забрањен читав низ филмова „црног таласа”, књига слободних интелектуалаца, праксисоваца, чланова Српске књижевне задруге. Јула 1972. године професор М. Ђурић осуђен је на две године затвора, Ђосић је приморан да оде са места председника СКЗ, Лазар Стојановић редитељ филма „Пластични Исус” отишао је на издржавање затворске казне. Са Београдског Универзитета отерани су праксисовци и главни покретачи студентског покрета.²⁶ Критеријум морално-политичке подобности уведен је 1973. године, и осим тога, предвиђено је формирање нових комунистичких „актива” у свим културним организацијама. „Те мале групе чланова Партије требало је да контролишу активност својих организација и спроводе неку врсту ‘интерне цензуре’”²⁷.

Говорећи о првом Републичком одбору „Вукових сабора” делимично смо напоменули шта се ту збивало у светлу друштвених кретања као и каква је била судбина појединих чланова Одбора. Међутим и у самом програму на позорници у Тршићу који је био под строгим патронатом Савеза комуниста, који је остао, поред Тита и Југословенске народне армије, као једини гарант Југославије, примећују се веома занимљиве ствари. Да би доказали да Југославија није само „географски појам” идеолози са својим апаратчицима у Тршићу демонстрирају „интернационализам”, братство и јединство. Ситуација у периоду 1973–1974. године веома подсећа на ону када је настао „Вуков сабор” 1933. године и када је било неопходно свим средствима протезирати идеологију интегралног југословенства.

На Сабору 1971. године још увек имамо приметно дејство оних који шире елитни модел културе и инсистирају на српској националној култури. Зато посетиоци у Тршићу прате кантату „Вукова Србија” Душана Радића који изводи Оркестар ЈНА, а потом у „зеленом котлу” Вуковог родног села балетски играчи Народног позоришта из Београда изводе „Охридску легенду” Стевана Христића. Већ 1972. године сузбијањем Маспок а ваљало је у току трајања „годишњег

26 Soso, J. (2004) *‘Spasioci nacije’*. *Intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma*, Beograd: Fabrika knjiga, str. 62. i dalje.

27 Исто.

партијског ритуала” минимизирати проблеме са којима се држава сусреће и који је подривају те се почиње отворено клицати Титу и Партији. Бранислав Јеринић глумац Народ-ног позоришта из Београда „убедљиво”²⁸ рецитије песму Бранка Миљковића „Тито” док хорску композицију Мило-ја Милојевића „Младост” (која следи Титов пут) „певају стотине чланова хоров из Лознице, Шапца и Ваљева.” У извештају са тог Сабора пише да су „[...] најзначајнији при-лог саборској приредби дали чланови ансамбла Загребачке опере. Гости из Хрватске приказали су оперу Јакова Готовца „Еро с онога свијета”. Њихово извођење, пише у извештају, било је „ведро и надахнуто. Духовито испричан увод народ-не приче, по којој је урађен либрето, још више је приближио оперу хиљадама посетилаца”.²⁹

Те године, сведоче извештаји са састанака Одбора „Вуко-вих сабора”, свечаност „[...] пада у време наглашеног од-страњивања свега што у култури и уметности није окренуто потребама радног човека што омета његов социјалистички развој и што покушава да унесе забуну у револуционарно-демократско опредељење овог друштва”.³⁰ Да би спречили сваку забуну у васпитању и образовању радног човека СКЈ је те године, како је више пута наглашено, увео критеријум морално-политичке подобности. Строго се водило рачуна да програми предсаборских дана буду „идејно позитивни”, учесници и творци програма бирани су овим речима: „Ло-гар је револуционарни песник, рођен у Ријеци, значи југо-словенска личност”.³¹ Изгледа да су сви учесници „Вукових сабора” испољавали висок степен аутоцензуре. На пример: „Иако учесници књижевне вечери нису упућивани на било каква ограничења при избору текстова” читамо у Извешта-ју са „Вуковог сабора” 1971. године, књижевници Антоније Исаковић, Б. Петровић, В. Попа, Д. Ћосић, Д. Костић и С. Раичковић су се „определили за оне радове који говоре о борби наших народа и носе хуману поруку”.³²

Имајући у виду програм Сабора 1973. године изгледа да ниједан уметник из Србије није прошао критеријум морал-но - политичке подобности јер нису уопште присутни на завршној свечаности. Те године Фабијан Шоваговић глу-мац Загребачког театра говори стихове Мирослава Крлеже

28 Извештај о „Вуковом сабору” 1972. године.

29 Исто.

30 Исто.

31 Једанаеста седница Републичког одбора „Вукових сабора” од 4. 5. 1973. године.

32 Извештај о „Вуковом сабору” 1971. године.

„Пламени вјетар”, Вера Црвенчанин рецитије „Стојанку мајку Кнежопољку” Скендера Куленовића, а као централно збивање публика прати пету слику опере Трајка Прокопиева „Разделба” коју изводе солисти, хор, оркестар и балет Македонског народног театра из Скопља. Све је завршено великим Бранковим колом који чине играчи обучени у ношње свих народа и народности као и радници у тегет комбинезонима. Била је то слика распеване и разигране Југославије која се радује заједништву, братству и јединству. Наравно да, ако за највиши критеријум ваљаности у раду одаберемо морално-политичку подобност датом режиму и власти, не можемо очекивати разноликост у комуникацији нити разноликост у понуди. Партија тиме јасно шаље поруку да жели да „поравна сав јавни простор [...] цементирајући све пространије сиве зоне ритуалног општења међу људима – на масовним окупљањима, свечаностима, манифестацијама”.³³ „Вуков сабор” постаје управо један од најексплицитнијих примера те „сиве зоне” унификације.

У новонасталој ситуацији са увођењем критеријума морално-политичке подобности 1973. године и усвајањем Устава 1974. године формиран је и нови други Републички одбор „Вукових сабора”. Већина чланова другог Одбора „Вукових сабора”, који је био наглашено југословенски за разлику од претходног, никада се није појавила ни на једном састанку, нити су они то, очигледно, сматрали својом обавезом. На списку је било 77 имена политичара, уметника и културних радника из свих Република. Други Републички одбор, односно његов Секретаријат, остаће упамћен и по томе што је веома снажно са отворене позорнице у Тршићу клицао Титу.³⁴ Наиме, нови Устав је могао подразумевати

33 Popov, N. *Retorika, komunikacija i zajednica*, u: *Ka jeziku mira*, priredio Jakšić, B. (1996), Beograd: Forum za etničke odnose, str. 110.

34 На централној свечаности „Вуковог сабора” 1975. године слушамо хорске композиције: „Жута дуња помирише”, „Златиборе”, потом „Уз Маршала Тита”. Затим се на Сабору, као и 1971. године, рецитије песма „Тито” Бранка Миљковића, између слушамо „Везиљу слободе” Михаила Вукдраговића и песму Десанке Максимовић „Спомен на устанак”. „Титов напријед” Владимира Назора саставни је део завршне свечаности „Вуковог сабора” 1976. уз ораторијум Зорана Христића „Свијету на видик” и стихове Слободана Марковића „Одлазак у партизане” и „Повратак”. У извештају са Вуковог сабора 1977. читамо да је „цео Сабор припреман према концепцији и на принципима које је у току прошлих година Одбор 'Вукових сабора' прихватио. Тако да је посебна пажња посвећена културној, васпитној, идејној и садржинској вредности програма који је био у знаку обележавања јубилеја председника Тита. Овогодишњи предсаборски дани су конципирани тако да се на њима обележавају јубилеји друга Тита и Дан младости, али да се на пригодан начин презентирају уметничка дела настала на Вуковим идејама.” У том духу прво вече предсаборских свечаности 1977. године почело је поетско-

другачији положај република и аутономних покрајина, могао је значити нову економску ситуацију, али оно што нико није смео довести у питање то је Титова владавина.

ЛИТЕРАТУРА:

Монографије:

Влаховић, П. (2002) *Србија*, Београд: Стручна књига, стр. 189-190.

Јовановић, М. (2002) *Језик и друштвена историја*, Београд: Стубови културе.

Malešević, S. (2004) *Ideologija, legitimnost i nova država – Jugoslavija, Srbija i Hrvatska*, Београд: Фабрика књига.

Ристановић, С. (1987) *Вукови сабори*, Лозница: СИЗ Основног образовања и васпитања, културе, физичке културе и информисања Општине Лозница.

Soso, J. (2004) *‘Spasioci nacije’. Intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma*, Београд: Фабрика књига.

Čolović, I. (2000) *Politika simbola*, Београд: Библиотека XX век.

Периодика и зборници:

Ђорђевић, Ј. (1986) Мноштво лица светковина, *Култура* бр. 73-75, Београд: Завод за проучавање културног развика, стр. 9-30.

Љукс, С. (1986) Политички ритуал и друштвена интеграција, *Култура* бр. 73-75, Београд: Завод за проучавање културног развика, стр. 140-162.

Popov, N. Retorika, komunikacija i zajednica, u: *Ka jeziku mira*, priredio Jakšić, B. (1996), Београд: Форум за етничке односе.

Необјављене тезе:

Ђедовић, Д. *Утицај идеологије на обликовање манифестација и фестивала – Вуков сабор*, магистарски рад, Ректорат Универзитета уметности у Београду, Београд, 2007.

сценским рециталом „Тито – знамење века”, а на завршној свечаности посетиоци слушају: „Прегршт стихова о Титу” избор је сачинио књижевник Благоје Јастребић, иначе председник Централног комитета Савеза комуниста Србије, потом „Сплет песама о Титу” Б. Гајића и „Стег Партије”. „Партизанске игре” извео је Ансамбл народних песама и игара СР Србије „Коло”. На крају свог говора на „Вуковом сабору” 1976. године Оскар Давичо каже: „[...] језик је богатство које шири братство свих раса, нација, људи и ми га морамо чувати [...] ми заљубљеници свих слобода, ми потомци Вука, другови Тита”. Овакви садржаји били су саставни део програма Вукових сабора и у годинама после Титове смрти.

Текстови из дневних листова и часописа:

Ђоковић, М. (септембар 1970) О Вуковом сабору, *Вуков сабор*.

Необјављена грађа:

Извештаји и записници са седница Одбора и Републичких одбора „Вукових сабора” у периоду од 1969. до 1974. године.

Dajana Đedović
Culture Centre *Vuk Karadžić* in Loznica,
Language and Script Museum in Tršić

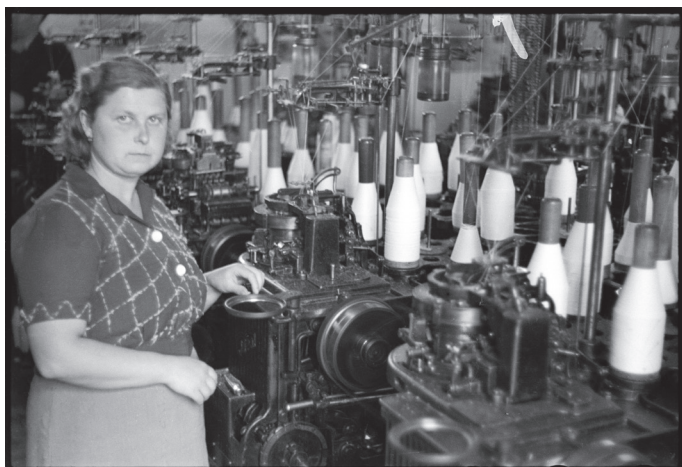
YUGOSLAVIA AT VUK'S FAIRS

VUK'S FAIRS FROM 1969 TO 1973

Abstract

Vuk's Fair, a festival dedicated to the Serbian language reformer, Vuk Stefanović Karadžić, has been held in Tršić since 1933. It is easy to follow, through the history of these fairs, all of the ever-changing cultural policies and ideologies that existed in the Kingdom of Yugoslavia, post-war Yugoslavia, and modern Serbia. This paper, however, will focus on the period during which the first State Board for the Organisation of Vuk's Fairs operated, from the late 60s to the early 70s – as one of the key eras in the post-war Yugoslavia. It was during this period that Vuk's Fair gained all the characteristics of an “annual state-party ritual”.

Key words: *Vuk's Fair, socialist Yugoslavia, national diversity, The State Board for the Organisation of Vuk's Fairs, ritual*



*На радном месту, педесете године 20. века,
Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић*

Институт за новију историју Србије, Београд

DOI 10.5937/kultura1861140R
УДК 78.067.26(497.1)"1950/1990"
316.75(497.1)"1950/1990"

оригиналан научни рад

ПАРТИЈСКО ТРАСИРАЊЕ ПУТА ПОПУЛАРНОЈ МУЗИЦИ У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ ДРУШТВУ

Сажетак: *Рад приказује како су стручњаци и аналитичари Комунистичке партије/Савеза комуниста – преко омладинске организације и кроз интеракцију са уметницима и културним делатницима – трасирали пут развоја југословенској популарној музици као интегративном фактору социјалистичког друштва Југославије.*

Кључне речи: *музика, џез, забавна музика, рокенрол, партија, социјализам*

По завршетку Другог светског рата, Југославија је организована као централизована федерација, с Комунистичком партијом као кохезионим фактором.¹ Социјалистичка

¹ Рад је настао у оквиру пројекта „Срби и Србија у југословенском и међународном контексту: унутрашњи развитак и положај у европској/светској заједници“ (47027) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије. Рад је писан на основу мојих истраживања објављених у мојој књизи и мојим радовима који се тичу рокенрола, забавне музике и популарне културе (видети списак литературе). Поред тога, рад је обogaђен досад необјављеним сазнањима на основу истраживања о забавној музици у Дипломатском архиву Министарства спољних послова Републике Србије.

Југославија је тада стала насупрот Западу на питању утврђивања границе са Италијом код Трста и југословенске помоћи герилској левици током Грађанског рата у Грчкој (1946–1949). Али, током кризе са Западом дошло је до сукоба југословенског руководства са Информбироом предвођеног Совјетским Савезом (1948–1953). Наиме, земље социјалистичког лагера покушале су да наметну Југославији идеолошко-политички монопол Москве. Југославија је, као одговор, потом покренула десовјетизацију и дестаљинизацију свог друштва.²

Земље Запада су училе шансу да преко Југославије наруше кохезију социјалистичког лагера. Југославија је, пак, у успостављању економских и војних односа са западним земљама видела прилику да се одупре претњама Информбироа. Односи Југославије и Запада у то време били су преседан јер раније није било примера да једна социјалистичка земља одржава такве везе са земљама супарничке идеолошке оријентације. Упркос томе што није било директних условавања од стране Запада, индиректно је стављано до знања да се од Југославије очекује, поред осталог, и већи степен демократије. Југославија је била спремна да буде кооперативна до неке мере, али никада није ни помишљала на потпуно прихватање захтева који би угрозили социјалистички пут земље.³

Како би балансирао између Запада и Истока, Југославија се средином педесетих определила за блоковско неразврставање – односно несврстаност – јер „идеологија јој није дала да се прикључи Западу, а милијарде долара и предности западног просперитета нису јој дале да се прикључи Истоку”.⁴

Када је реч о протоку иностране културе, Југославија је била отворена за све утицаје који се нису косили са идеологијом. Западне земље, посебно Сједињене Америчке Државе и Велика Британија, деловале су преко својих културних центара у Југославији, и у пољу популарне културе која је посебно привлачила југословенску омладину. Економска везаност Југославије за Запад широко је отварала тај простор.⁵ За разлику од културне сарадње са земљама Запада,

2 Димић, Љ. (2001) *Историја српске државности: Србија у Југославији*, Нови Сад: САНУ, Беседа, Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа, стр. 340-343. О томе детаљно у: Bogetić, D. (2000) *Jugoslavija i Zapad 1952–1955*, Beograd: Službeni list SRJ.

3 Исто.

4 Богетић, Д. (2008) Југославија у хладном рату, *Историја 20. века*, бр. 2, Београд: Институт за савремену историју, стр. 316.

5 Раковић А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968. Изазов социјалистичком друштву*, Београд: Архипелаг, стр. 83-94.

где су оне имале иницијативу, Југословени су сличну улогу у ширењу своје популарне музике имали од шездесетих ка Совјетском Савезу.⁶

Међаши западне популарне културе у Југославији постали су играни филмови (са бар 75% западних филмова на биоскопском репертоару), странице забавне штампе (са чак до 98% садржаја западног порекла) и популарна музика (џез, забавна музика и рокенрол).⁷

До сукоба са Информбироом југословенска џез музика склоњена је на друштвене маргине. Међутим, када се социјалистички лагер идеолошки обрушио на Југославију, један од видова одбране, који би новом западном савезнику показао „демократизацију друштва”, био је и југословенски џез коме је партија од 1951. омогућила да се развија за добробит социјалистичког друштва.⁸ Тиме се, с једне стране, пружала рука Западу, а с друге стране, Југославија је таквим односом ка „црној музици” потврђивала свој нови пут антисегрегационизма и деколонизације.⁹

Након што је примећено да је џез до средине педесетих набујао на игранкама, али да квантитет нарушава квалитет, Народни одбор Београда је 1954. донео меру да у југословенској престоници могу наступати само музичари и састави који су прошли аудицију Удружења џез музичара.¹⁰ С тим у вези, крајем 1956. уведени су полугодишњи течајеви а онима који не би положили завршни испит били би онемогућени јавни наступи и укинута чланство у Удружењу џез музичара.¹¹ Било је очекивано да просперитет југословенског џеза стигне у виду младих састава и промоцијом ка омладини.

Међутим, већ крајем педесетих је уочено да џез нема довољно публике.¹² Већи број југословенских џезера је у недостатку могућности за пуну афирмацију отишао на Запад.¹³ У Београду 1963. није постојао више ниједан од афирмисаних

6 О томе детаљно у: Раковић, А. Југословенска мека дипломатија према Совјетском Савезу на примеру забавне музике током шездесетих година 20. века, у: *Србија и Русија 1814–1914–2014*, уредник Војводић, М. (2016), Београд: Српска академија наука и уметности, стр. 331–344.

7 Раковић А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968*, стр. 99–116.

8 Luković, P. (1989) *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940–1989*, Beograd: Mladost, str. 11.

9 Раковић, А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968*, стр. 150–157.

10 S. O. S. beogradske igranke, *Ritam*, 15. 5. 1963.

11 Прва школа за џез-музичаре, *Борба*, 20. 12. 1956.

12 Osvrt na jedan koncert džez muzike, *Duga*, 27. 12. 1959.

13 4 dana džez na Bledu, *Duga*, 9. 10. 1960.

цез састава, осим Цез оркестра Радио-телевизије Београд.¹⁴ У Загребу се сцена практично свела на Загребачки цез квартет. Љубљана током концертне 1962/63. није имала ниједан „чист” цез концерт.¹⁵

Цез у Југославији није показивао виталност и није имао улогу интегративног фактора омладине, како му је било намењено. Рокерски састави су до 1965. потиснули и мало преосталог цеза на игранкама широм урбаних средина Југославије.¹⁶ Управо се рокенрол показао као популарна музика која може да служи за повезивање културолошки разноврстне омладине.

Наиме, партијски и културни планери су сматрали да је потребан културни оквир који би засводио југословенске народе и народности, који су кореном припадали трима цивилизацијама: православној, западној (римокатоличкој) и исламској. Било је мишљења да цез Југословене повезује са читавим светом, а да југословенска забавна музика има намену унутрашњег кохезионог фактора. Стога је 1958. из партије сугерисано композиторима, аранжерима, музичарима и певачима да је потребан озбиљан приступ стварању општејугословенске естраде.¹⁷

Од половине педесетих до половине шездесетих изношена су мишљења, давани су предлози и сугестије, музички стручњаци и партија сматрали су да је потребно створити препознатљиву југословенску забавну музику. Било је различитих погледа: да забавној музици треба више елемената фолклора, да је боља полазна тачка утицај градске музике, а с обзиром да је југословенска забавна музика била скуп више популарних музика (шлагери, цез, музика за игру, вокална музика, доцније и рокенрол), тешко да се могао постићи консензус око таквог конгломерата.¹⁸ До 1965. конгломерат југословенске забавне музике сматран је „друштвеним феноменом”, „граном уметности” с „дубоким коренима”.¹⁹

Југословенски стил у забавној музици тада је био све што се компонује у Југославији, а музички фестивали у Опатији, Загребу и Београду су током шездесетих практично израсли у неформалне националне институције.²⁰

14 Kriza džeza u Beogradu, *Ritam*, 1. 5. 1963.

15 Publika se sve više osipa, *Ritam*, 1. 7. 1963.

16 Epitaf za entuzijaste, *Mladost*, 21. 7. 1965.

17 Раковић, А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968*, стр. 140–141.

18 Исто, стр. 135–146.

19 Nekrolog za jednu rubriku, *Ritam*, 1. 8. 1965.

20 Раковић, А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968*, стр. 146–150.

Притом, југословенска забавна музика постала је током шездесетих вид меке дипломатије према Совјетском Савезу отприлике на исти начин као што је популарна музика Запада била западна мека дипломатија према Југославији. Певачи и музичари из Југославије бележили су у Совјетском Савезу чак до две хиљаде наступа годишње. До краја седамдесетих се то променило па је број наступа спао на шест стотина,²¹ а одабир југословенских музичких уметника се одвијао, макар су тако Совјети тврдили, на исти начин као за западне музичке уметнике.²²

Односи су, наиме, дошли под сумњу са совјетском окупацијом Чехословачке (1968)²³ и стајањем Југославије на страну неутралних западних земаља на заседању Конференције за безбедност и сарадњу у Европи – КЕБС (1975).²⁴ Притом, ЦИА је 1971. закључила да је Југославија у културном смислу део Запада.²⁵ Совјети нису желели да кроз југословенску забавну музику улази превише духа Запада. До те мере су сматрали западне утицаје у Југославији јаким, а југословенски однос према томе благонаклоним, да је високи совјетски дипломата у Београду тражио да се филм „Ловац на јелене” скине с репертоара ФЕЕСТ-а јер је и онако уврштен насупрот пропозицијама.²⁶ Но, то му није пошло за руком.

21 Дипломатски архив Министарства спољних послова Републике Србије, Политичка архива, фонд Совјетски Савез, фасцикла 119, 1980, бр. 422568, 14. 4. 1980. – Допис Амбасаде Социјалистичке Федеративне Републике Југославије у Москви Савезном секретаријату иностраних послова у Београду.

22 Дипломатски архив Министарства спољних послова Републике Србије, Политичка архива, фонд Совјетски Савез, фасцикла 137, 1976, бр. 42089, 13. 1. 1976. – Допис Амбасаде Социјалистичке Федеративне Републике Југославије у Москви Савезном секретаријату иностраних послова у Београду.

23 Раковић, А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968*, стр. 587–588.

24 Дипломатски архив Министарства спољних послова Републике Србије, Политичка архива, фонд Совјетски Савез, фасцикла 137, 1976, бр. 42089, 13. 1. 1976.

25 Yugoslavia: An Intelligence Appraisal, Prepared by the Office of National Estimates, CIA, 27. 7. 1971, in: *Yugoslavia – from “National Communism” to National Collapse: US Intelligence Community Estimative Products on Yugoslavia, 1948–1990*, (2006) Washington: National Intelligence Council.

26 Дипломатски архив Министарства спољних послова Републике Србије, Политичка архива, фонд Совјетски Савез, фасцикла 135, 1979, Пов. бр. 410475, 5. 3. 1979. – Забелешка о разговору шефа групе за Јужну Азију Савезног секретаријата за иностране послове са министром саветником амбасаде Совјетског Савеза у Београду. Разговор је вођен 28. фебруара 1979. године.

Још уочљивија варијанта „вестернизације” југословенског друштва,²⁷ кроз музички укус, дошла је преко рокенрола. Овај нови, а веома заразни музички правац стигао је на југословенске сцене у фебруару 1957. а углавном се развијао на игранкама, и као музика и као плес, с прећутним одобравањем партије. Притом, у партији прво нису били сигурни шта треба урадити с рокенролом, да ли му ослободити пут или не, уколико рокенрол уопште буде постојао као музички и културни правац. Тек 1963. руком неком партијског функционера, на маргини једног документа који се тицао социјалистичке омладине, било је записано да треба хвалити свирање и плесање рокенрола и твиста. Поред тога, партији није нимало сметало што се преко рокенрола изричитоје исказивао позитиван однос према сексуалности југоловенских девојака.²⁸

Пошто су рокерски састави средином шездесетих доминирали омладинским плесним сценама, партија је још озбиљније почела да промишља о улози рокенрола у социјалистичком друштву. Прекретница је била Београдска гитаријада (1966) када је омладинска организација (Народна омладина Југославије/Савез омладине Југославије), као предворје партије (Савеза комуниста Југославије), до краја преломила у корист рокенрола као примерне музике младих Југословена.²⁹

Гитаријада је отворила врата наступу београдских Елипси пред југословенским председником Јосипом Брозом Титом (Дом омладине Београда, 24. маја 1966), када је практично дато признање рокенролу као музици младих Југословена. Рокенрол се од тада неспутано развијао, у свим својим правцима и потправцима, уз повремено очекивано кокетирање са револуционарним, партизанским и бригадирским песмама у славу самоуправном социјализма.³⁰

Савез комуниста је 1966. после Београдске гитаријаде обавио истраживања слушаности рокенрол музике и перспективе тог културног покрета у Југославији. Партијски истраживачи су закључили да рокенрол није привремена појава и да га треба искористити за добробит социјалистичког друштва.³¹

27 О „вестернизацији” видети у: Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina 20. veka*, Beograd: Službeni glasnik.

28 Раковић, А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968*, стр. 251-305.

29 Исто, стр. 463-472

30 Исто, стр. 513-520.

31 Исто, стр. 477-481.

То се посебно потврдило када је у Сједињеним Америчким Државама набујао хипи покрет чије су идеје о новој левици, пацифизму, антисегрегационизму и деколонизацији биле компатибилне са државном политиком социјалистичке Југославије. Стога су аналитичари Савеза комуниста проучавали хипи покрет и његов револуционарни потенцијал.³² Одломак из југословенске поставке мјузикла *Коса* Атељеа 212 игран је пред Титом (Дом омладине Београда, 24. маја 1969) чиме су и хипици добили исто признање као бит састави три године раније.³³

Од 1967. године у Савез комуниста примани су и дугокоси младићи.³⁴ У исто време странице штампе су отворене за текстове који су водили убеђивању јавности – посебно комунистичких револуционара који су у партизанским редовима изнели победу у Другом светском рату – да се масовна појава дугокосе омладине не коси са идеологијом, да је та омладина марксистичка и да нема баш никакве везе са четницима који су били последњи дугокоси мушкарци у Србији (до 1945) пре појаве београдских Силуета у дугокосој варијанти (1966).³⁵

Стога су седамдесете у Југославији биле време дугокосих рокерских састава, хипи и постхипи израза, али њихова музика и став никада нису постали контракултура. Управо на супрот томе, сличност југословенског државног правца и хипи идеја начинили су од дугокосих југословенских рокера главни пут попкултуре у Југославији.³⁶ Не треба да чуди што је један од аутора мјузикла *Коса* Цером Рагни хвалио југословенски социјализам,³⁷ а Џон Ленон југословенско самоуправљање сматрао најбољим уређењем.³⁸

32 Исто, стр. 548-553.

33 Раковић, А. (2017) Мјузикл *Коса* у Атељеу 212 (1969–1973), *Токови историје*, бр. 2, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 96-97.

34 Smijem li kao član SK imati dugu kosu, *Plavi vjesnik*, 23. 2. 1967.

35 Раковић А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956-1968*, стр. 501-507.

36 Исто, стр. 558-566; Раковић, А. (2012) „Савез социјалистичке омладине Југославије и Музичка омладина Југославије у спору око рокенрола (1971–1981)“, *Токови историје*, бр. 3, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 172.

37 Раковић, А. (2017) Мјузикл „*Коса*“ у Атељеу 212 (1969–1973), стр. 98.

38 Раковић, А. (2013) Џон Ленон, левичарски активизам и југословенски социјализам, *Токови историје*, бр. 3, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 260-261.

Сличности у смерницама хипи контракултуре у Сједињеним Америчким Државама и државној и друштвеној политици Југославије – шездесете године 20. века	
Хипи контракултура	Југославија
Расни антисегрегационизам	Равноправност свих раса и нација
Нова левица, неомарксизам	Марксизам, самоуправни социјализам
Пацифизам, антиимперијализам, разумевање за ослободилачке покрете	Мирољубива коегзистенција, антиимперијализам, несврставање, разумевање за ослободилачке покрете
Сексуалне слободе, сексуална револуција, феминизам	Сексуална еманципација није спутавана, законски прописи су јој ишли у прилог
Рокенрол	Рокенрол (од 1966. у партији прихваћен као званична музика младих)
Употреба психоделичних дрога	

Табела 1

Постоје неутемељена мишљења да су, на пример, Корни група у првој половини седамдесетих и Бијело дугме у другој половини седамдесетих били осмишљени од стране партијских планера. Међутим, то је потпуно нетачно. И Корнелије Ковач, и Горан Бреговић, и чланови Корни групе и Бијелог дугмета веровали су у југословенски социјализам и слободарске идеје које је то уређење носило. Ковач и Бреговић су се друштву наметнули талентом. Притом је Горан Бреговић изричито инсистирао да се његов политички став чује на омладинским политичким форумима јер је Бијело дугме на сваком концерту окупљало десетине хиљада људи.³⁹

Партијски стручњаци су учили да је рокенрол најснажнији интегративни фактор југословенске омладине и да се путем те културе превазилазе баријере које по шавовима деле младе.⁴⁰ С тим у вези, Савез социјалистичке омладине Југославије наметнуо је 1981. рокенрол као ваннаставну активност у основним и средњим школама, после пола деценије дугог планирања и притиска. Музичкој омладини Југославије је, наиме, баш наметнуто то решење јер високообразовани музички уметници, којима је поверено ваннаставно музичко образовање Југословена, нису хтели ни да чују за рокенрол који су сматрали дилетантском музиком.⁴¹ Рокенрол је преко уврштавања у ваннаставне активности прихваћен за

39 Раковић, А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968*, стр. 518-519; Раковић, А. (2012) Савез социјалистичке омладине Југославије и Музичка омладина Југославије у спору око рокенрола (1971–1981), *Токови историје*, бр. 3, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 176-179.

40 Kulić, M. (1980) *Rok kultura u izazovu*, Sarajevo: Gradska konferencija Književne omladine BiH, str. 87–92.

41 Раковић, А. (2012) *Савез социјалистичке омладине Југославије и Музичка омладина Југославије у спору око рокенрола (1971–1981)*, стр. 185-187.

целовито формирану културу у Југославији. Тиме је југословенски рокенрол прошао месечеве мене од омладинског плеса, преко поткултуре и омладинске културе до целовите културе.

Од половине шездесетих до почетка деведесетих југословенски рокенрол је био феномен. У оквиру тог феномена постојао је током седамдесетих и посебан феномен групе Бијело дугме. Врхунац феномена званог Бијело дугме био је концерт на Хајдучкој чесми, у Београду, када је Југославија добила свој Вудсток. Бреговићева популарност је била таква да је могла да наруши Титову. Стога је Бреговић позван у војску, Бијело дугме је привремено прекинуло рад, а када се поново окупило више није било посебан феномен у оквиру феномена, већ део општег феномена југословенског рокенрола.⁴²

Проценат присутних на највећим рокенрол фестивалима/концертима према укупном броју становника матичне државе за Вудсток у Сједињеним Америчким Државама (1969), Острво Вајт у Великој Британији (1970) и Хајдучку чесму у Југославији (1977)			
	Вудсток (1969)	Острво Вајт (1970)	Хајдучка чесма (1977)
Присутних	≈ 500.000	≈ 600.000	$70.000 \leq x \leq 100.000$
Становника	203.235.298 (САД)	55.928.000 (ВБ)	20.522.602 (ЈУГ)
Проценат	≈ 0,25%	≈ 1,07%	$0,34\% \leq x \leq 0,49\%$

Табела 2

Има мишљења да је продукција југословенског рокенрола, по глави становника, била трећа у свету, после Сједињених Америчких Држава и Велике Британије. То мишљење би требало потврдити компетентним истраживањем.⁴³ С друге стране, у Југославији је током шездесетих продавано више плоча народне музике него плоча свих жанрова популарне музике.⁴⁴ Новокомпонована народна музика је почетком седамдесетих кренула још жешће.⁴⁵ Док је с једне стране градска популација била склонија забавној музици и рокенролу, с друге стране приградска и сеоска популација тражила је више народњака.

42 Видети о томе: Raković, A. (2016) Bijelo dugme Concert in Hajdučka česma in Belgrade (1977): Social Event of the Utmost Importance and Recognition of a Unique Phenomenon, *Токови историје*, бр. 3/2015, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 107-133.

43 YU 100: *najbolji albumi jugoslovenske rok i pop muzike*, uredili Antonić, D. i Štrbac, D. (1998) Beograd, str. 3.

44 Раковић, А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968*, стр. 170-175.

45 Раковић, А. (2012) нав. дело, стр. 170-171.

Југословенски рокенрол је до краја Социјалистичке Федеративне Републике Југославије био интегративни фактор социјалистичке омладине истовремено окренуте западној популарној култури. Забавна музика је служила за повезивање Југословена средње и старије генерације. И рокенрол и забавна музика били су друштвени феномени Југославије.

Но, да ли би било тако да у социјалистичкој Југославији није промишљено пажљиво планирање и трасирање путева развоја југословенске популарне музике, посебно забавне музике и рокенрола? Не би. Социјалистички планери – из поља политике, уметности и културе – су дубоко узорали бразду, и кроз селекцију музичког квалитета и квантитета, темељно формирали укус Југословена. Нису ништа препуштали стихији.

На крају, социјалистичка Југославија је постојање завршила када је досегла највишу тачку у односу друштва према високој музичкој култури. Наиме, тада су Дубравка Зубовић (оперска певачица), Јован Колунџија (виолиниста) и Иво Погорелић (пијаниста) били попкултурне иконе земље.

Извори:

Дипломатски архив Министарства спољних послова Републике Србије, Политичка архива, фонд Совјетски Савез, фасцикла 137, 1976, бр. 42089, 13. 1. 1976. – Допис Амбасаде Социјалистичке Федеративне Републике Југославије у Москви Савезном секретаријату иностраних послова у Београду.

Дипломатски архив Министарства спољних послова Републике Србије, Политичка архива, фонд Совјетски Савез, фасцикла 135, 1979, Пов. бр. 410475, 5. 3. 1979. – Забелешка о разговору шефа групе за Јужну Азију Савезног секретаријата за иностране послове са министром саветником амбасаде Совјетског Савеза у Београду.

Дипломатски архив Министарства спољних послова Републике Србије, Политичка архива, фонд Совјетски Савез, фасцикла 119, 1980, бр. 422568, 14. 4. 1980. – Допис Амбасаде Социјалистичке Федеративне Републике Југославије у Москви Савезном секретаријату иностраних послова у Београду.

ЛИТЕРАТУРА:

Одабрани чланци из домаће штампе (*Борба, Ritam, Duga, Mladost, Plavi vjesnik*).

Bogetić, D. (2000) *Jugoslavija i Zapad 1952–1955*, Beograd: Službeni list SRJ.

Богетић, Д. (2008) Југославија у хладном рату, *Историја 20. века*, бр. 2, Београд: Институт за савремену историју, стр. 315-370.

Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina 20. veka*, Beograd: Službeni glasnik.

Димић, Љ. (2001) *Историја српске државности: Србија у Југославији*, Нови Сад: САНУ, Беседа, Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа.

Kulić, M. (1980) *Rok kultura u izazovu*, Sarajevo: Gradska konferencija Književne omladine BiH.

Luković, P. (1989) *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940–1989*, Beograd: Mladost.

Раковић А. (2011) *Рокенрол у Југославији 1956–1968. Изазов социјалистичком друштву*, Београд: Архипелаг.

Раковић, А. (2012) Савез социјалистичке омладине Југославије и Музичка омладина Југославије у спору око рокенрола (1971–1981), *Токови историје*, бр. 3, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 159-189.

Раковић, А. (2013) Џон Ленон, левичарски активизам и југословенски социјализам, *Токови историје*, бр. 3, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 251-265.

Raković, A. (2016) *Bijelo dugme Concert in Hajdučka česma in Belgrade (1977): Social Event of the Utmost Importance and Recognition of a Unique Phenomenon*, *Токови историје*, бр. 3/2015, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 107-133.

Раковић, А. Југословенска мека дипломатија према Совјетском Савезу на примеру забавне музике током шездесетих година 20. века, у: *Србија и Русија 1814–1914–2014*, уредник Војводић, М. (2016), Београд: Српска академија наука и уметности, стр. 331-344.

Раковић, А. (2017) Мјузикл *Коса* у Атељеу 212 (1969–1973), *Токови историје*, бр. 2, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 85-114.

YU 100: najbolji albumi jugoslovenske rok i pop muzike, uredili Antić, D. i Štrbac, D. (1998), Beograd.

Yugoslavia: An Intelligence Appraisal, Prepared by the Office of National Estimates, CIA, 27. 7. 1971, in: *Yugoslavia – from “National Communism” to National Collapse: US Intelligence Community Estimative Products on Yugoslavia, 1948-1990*, (2006) Washington: National Intelligence Council.

Aleksandar Raković
Institute of Recent History of Serbia, Belgrade

ROUTING OF POPULAR MUSIC BY THE POLITICAL PARTY IN THE YUGOSLAV SOCIALIST SOCIETY

Abstract

This paper shows how the experts and the analysts of the Communist party/Communist Alliance (through their Youth Organization and interaction with artists and cultural workers) have traced the road of development of the Yugoslav popular music as an integrative factor of the socialist society of Yugoslavia.

Key words: *music, jazz, pop music, rock-n-roll, Party, socialism*



*Под једним кишиобраном, Београд, шездесете године 20. века,
Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић*

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет –
Департман за комунологију и новинарство, Ниш

DOI 10.5937/kultura1861152V
УДК 316.662-055.2(497.1)"195/199"
070.48БАЗАР(497.1)"1967/..."

прегледни рад

ЖЕНСКА ШТАМПА У СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ

Сажетак: Положај жена после Другог светског рата, у социјалистичкој Југославији значајно је промењен. Међутим, упркос декларативној и идеолошкој једнакости мушкараца и жена, стварна равноправност није постигнута. О томе сведоче и женски часописи као важан део популарне културе. Осим функције забаве, женска штампа, а међу њом и часопис „Базар”, имала је улогу просвећивања жена. Пред њих је постављен захтев да буду лепе и неговане, а подучаване су и улогама супруги, мајки, домаћица и тек понешто радница. За њих је била резервисана приватна сфера, а јавна сфера је остала мушки домен. Овај рад покушава да одговори на питање колико је популарна култура у социјалистичкој Југославији била либерална, и да ли је женска штампа промовисала слободе или је подржавала патријархалну идеологију. Методом квалитативне анализе садржаја првог броја часописа Базар, циљ је да се испита да ли женска популарна култура у социјализму репродукује устаљене родне улоге, упркос формално правним променама у правцу еманципације жена.

Кључне речи: популарна култура, социјализам, женска штампа, Базар

Увод¹

Женска штампа у социјалистичкој Југославији може да се посматра кроз призму популарне културе. Јединствена

¹ Рад представља мањи и донекле измењен део докторске дисертације Марије Вујовић, Компаративна анализа рекламне фотографије и

дефиниција популарне културе не постоји. Током 20. века ставови теоретичара су се кретали од оштре критике² до афирмативног става³. Између ова два опречна става о популарној култури постоји средишња, савремена позиција, која у популарној култури препознаје и добре и лоше елементе. Поред тога што преноси слике владајуће идеологије, она је и поље могућег субверзивног деловања. Публика је активна и бира шта ће и како конзумирати. То је једна од кључних одлика популарне културе. Осим тога да људи нису „културни идиоти“, Стјуарт Хол (Stuart Hall), један од оснивача студија културе, истиче динамичност и трансформацију као важне карактеристике популарне културе. Популарна култура је поприште борби, контроле и отпора. „Увек изнова, оно што стварно видимо је активно разарање одређених начина живота и њихова трансформација у нешто ново“⁴. Популарна култура има и политички потенцијал, о чему је писао Фиск⁵.

Говор о популарној култури не може да изостави масовне медије, чији је и сам развој утицао на развој ове културе, а чији се и текстови неретко преносе путем медија. „У савременом западном друштву не постоји аутентична народна култура која би била супротстављена неаутентичности масовне културе, не постоји традиционална рурална култура која није у контакту са медијским садржајима и начином живота града, а данас не постоји ни 'висока култура' која није зависна и укоренења у капиталистичкој економији и логици тржишта“⁶. Популарна култура је нераскидиво везана за медијску културу.

репрезентације рода у социјалистичкој и транзицијској Србији, одбрањене 28. 12. 2016. године на Универзитету уметности у Београду.

- 2 Ослањајући се на марксизам, критички став према популарној култури почетком 20. века имају теоретичари Франкфуртске школе Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer) и Теодор Адорно (Theodor Adorno), који успостављају концепт културне индустрије верујући да култура постаје роба чији су произвођачи моћници, а корисници некритички настројени појединци. Критичари упозоравају на стандардизацију и унификацију културе.
 - 3 Популистички приступ популарној култури почива на ставу да у садржајима популарне културе нема ничег лошег, да потиче из народа и постоји за народ и да има демократски потенцијал. Представници оваквог приступа су Џон Фиск (John Fiske) и Пол Вилис (Paul Willis).
 - 4 Хол, С. Белешке о деконструисању „популарног“, у: *Студије културе: зборник*, приредила Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник, стр. 318.
 - 5 Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Klio, str. 29-30.
 - 6 Ђорђевић, Ј. (2009) *Postkultura*, Beograd: Klio, str. 250.
-

Такође, популарна култура је неизоставни елемент преовлађујућег дискурса у једном друштву. Због тога је, са становишта анализе популарне културе, значајно пружити одговоре на питања због чега је важно разумети популарну културу и како одређени културни израз може постати популаран једино уколико га друштво прихвати и у њему пронађе одређено значење и задовољство. Садржаји популарне културе осликавају вредности и ставове тренутне друштвене стварности. Управо, кроз популарну културу и женску штампу као део ње могуће је разумети и родне односе. Популарна култура у социјалистичкој Југославији била је специфична и другачија у односу на остале земље социјалистичког блока. Овај рад покушава да одговори на питање колико је популарна култура у социјалистичкој Југославији била либерална, и да ли је женска штампа промовисала слободе или је учвршћивала вишевековну патријархалну идеологију.

Популарна култура у социјализму

Време социјализма у Србији је време, у тада заједничкој држави Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији, од 1943. до 1991. и 1992. године, када се држава распала, отцепљењем Словеније и Хрватске, а потом и Македоније и Босне и Херцеговине, и на крају и Црне Горе, 2006. године⁷.

Ипак, Перица и Великоња тврде да југословенска нација није умрла после распада државе, захваљујући континуитету југословенске популарне културе, важног фактора модернитета. „Или можемо барем констатовати да је, иако потцењена и сматрана нечим неозбиљним у односу на велике идеологије, покултура била успешнија од било које идеологије”⁸. Југоносталија живи, а популарна култура социјализма прави синтезу са популарном културом постсоцијализма.

Од успостављања новог режима после Другог светског рата, култура је била под контролом Комунистичке партије Југославије. Совјетски утицај у свим областима, па и у области културе, био је снажан до 1948. године, тачније до раскида са Информбироом, политиком СССР-а, коју је водио Стаљин. Карактеристика тог времена била је строга контрола свих

7 Социјалистичка Федеративна Република Југославија је, кроз историју, мењала назив: од другог заседања АВНОЈ-а, 1943. године, била је Демократска Федеративна Југославија, од 1945. године Федеративна Народна Република Југославија, а од доношења Устава 1963. године Социјалистичка Федеративна Република Југославија.

8 Перица, В. и Великоња, М. (2012) *Небеска Југославија: интеракција политичких митологија и поп културе*, Београд: Библиотека XX век, стр. 253.

области живота, па и културе, време агитпроп културе⁹. Међутим, „Партија је убрзо схватила да бирократски пут није најбоље решење... На Трећем пленуму Централног комитета Комунистичке партије Југославије (1949) одбачено је да се људска свест може мењати административним мерама и бирократским калупима”¹⁰. Требало је да уследе године либерализације и плурализма, време када политика диже руке од идеолошке контроле и интервенција у култури. Према Марковићу, такав заокрет се није догодио¹¹. Упркос противречностима, утицај Запада расте, а производи популарне културе као што су филмови, књиге и часописи, улазе на велика врата, производи који су у југословенском друштву често промовисали другачије вредности од социјалистичких. О американизацији популарне културе у социјализму пише и Вучетић, проучавајући културни и свакодневни живот у Југославији¹².

Јањетовић ову промену сликовито описује као искакање „из Стаљиновог шињела у Елвисову јакну”¹³, и објашњава: „Раскид са Совјетским Савезом и постепено приближавање Западу, скопчани са економским успехом током педесетих година, створили су најзад услове да се популарна култура не само развије већ и да се постепено осамостали као аутономан културни сегмент који је, како је време одмицало, имао све мање заједничког са службеном културном политиком а све више са слободним тржиштем забаве – остајући ипак једним својим делом везан за друштвени систем и његове вредности”¹⁴.

Јер, осим кроз политичку пропаганду, идеологија Комунистичке партије је морала бити ширена и преко културе. Посебно је област популарне културе била виђена као фактор стабилизације целокупног система, са којом је политички врх сарађивао, као „вентил“ за масе, а не поље испољавања

9 Агитпроп, Одељење за агитацију и пропаганду, формирано је током Другог светског рата, са циљем да контролише и усмерава целокупно интелектуално стваралаштво у складу са идеологијом Комунистичке партије Југославије.

10 Раковић, А. (2012) *Рокенрол у Југославији 1956–1968: изазов социјалистичком друштву*, Београд: Архипелаг, стр. 100.

11 Марковић, П. (1996) *Београд између истока и запада 1948–1965*, Београд: Новинско Издавачка Установа, стр. 484–491.

12 Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Београд: Službeni glasnik.

13 Јањетовић, З. (2011) *Од „Интернационале” до комерцијале: Популарна култура у Југославији 1945–1991*, Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 21.

14 Исто, стр. 17.

незадовољстава, како тврди Јањетовић¹⁵. Либерализација у области културе, што је често подразумевало комерцијализацију, посебно је била изражена током шездесетих година, када је спроведена и привредна реформа која је за циљ имала афирмацију тржишта уопште, а трајала је до седамдесетих година када поново јача идеолошка контрола у области културе и уметности. Уопштено, у времену социјализма, нарочито непосредно после рата, тежило се масовном подизању општег културног нивоа грађана. Масовно су изграђиване школе, домови културе, оснивана разна удружења, а агитпроп је био главни носилац културне политике.

Према Јањетовићу, штампа је имала велики утицај на ширење популарне културе у социјалистичкој Југославији¹⁶. Највећи број листова у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији излазио је у ужој Србији¹⁷.

Како су године пролазиле, од краја рата, са либерализацијом у пољу културе и комерцијализацијом листова, а посебно од шездесетих година, све је више било забавне штампе, у којој је доминирао садржај западне популарне културе. „Укратко, 'булеварска штампа' је показала да зна да њен 'тираж зависи од степена голишавости' и 'лукаво се повинула...интересима својих потрошача'. И све се то догодило 'након толиких пленума, састанака, конгреса и безброј написа о задацима социјалистичке штампе'”¹⁸.

Садржај, посебно забавне штампе, почиње да личи на садржај западне штампе, што је званична идеологија осуђивала, оцењујући га као безвредан, декадентан, али и правдала комерцијалним разлозима, као услов опстанка новинско-издавачких кућа. Део тог садржаја била је и репрезентација женског тела, као лепог, младог, обнаженог, слика која до савременог времена није промењена, а за коју су неки аутори сматрали да доприноси ослобађању сексуалности и постизању равноправности полова¹⁹.

Упркос популарним садржајима, по укусу широких народних маса, чињеница је, како наводи Јањетовић, да је седамдесетих година Југославија била на последњем месту у

15 Исто, стр. 49-50.

16 Исто, стр. 77-84.

17 Под ужом Србијом подразумева се Србија без аутономних покрајина Косова и Метохије и Војводине.

18 Senjković, R. (2008) *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 53-54.

19 Petak, A. Socio-kulturni aspekti zabavne štampe, u: *Kulturni život* 16, (1975), Beograd: Zajednica kulturno-prosvetnih organizacija Jugoslavije, str. 413-437.

Европи по читању штампе, са мање од стотину листова на хиљаду становника. „У сваком случају, несавршена и недовољно развијена каква је била, југословенска штампа је, баш као и кино, радио и ТВ мрежа омогућила великом делу југословенског становништва да ужива у популарној култури и да постане део националне и интернационалне заједнице њених потрошача”²⁰.

Према Петаку²¹, забавна штампа и култура разумева се на двојак начин: Научници и интелектуалци, су забавну штампу посматрали као средство манипулације, производ комерцијалне, масовне (анти)културе, коју треба сузбити, а ствараоци ове штампе су је видели као аутентичну културу савременог времена која превазилази класне поделе у друштву. Велики део те штампе чинила је штампа намењена женама.

Женска штампа у социјализму

Међу теоретичарима не постоји слагање око дефиниције женске штампе. Најчешћа питања која се постављају приликом одређења појма женске штампе јесу: да ли њу одређује садржај, циљна група или је праве искључиво жене. Ипак, заједничка одлика свих женских часописа јесте да су периодични (излазе недељно, месечно, квартално), илустровани, забавно-ревијални листови, који се обраћају женама као циљној групи. У њима доминирају следеће теме: мода, лепота, интимне исповести, љубавне приче, животни стилови, хороскоп и слично.

Розалинд Џил (Rosalind Gill) сматра да женску штампу можемо посматрати на више начина, као: „Културне текстове, као делове све више концентрисаних медијских царстава и као средство продаје врло специфичне групе потрошача оглашивачима”²². Уколико часописе за жене схватамо као текст, можемо их дефинисати као: „Специфичне системе знакова унутар којих се одређене поруке производе и артикулирају”²³. Анализом дискурса који доминира у женској штампи не само да можемо маркирати какву слику света и жена они конструишу, већ и какав је однос према жени, односно, како се у одређеној култури жена доживљава.

20 Јањетовић, З. нав. дело, стр. 85.

21 Petak, A. Zabavna štampa – činilac masovne kulture, *Naše teme* br. 10-11, (1975), Zagreb: Republička konferencija Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske, str. 1501–1604.

22 Gill, R. (2000) *Gender and the Media*, Cambridge: Polity Press, p. 181.

23 McRobbie, A. (2000) *Feminism and Youth Culture*, London: Macmillan, p. 68.

Да би се разумела женска штампа у социјализму, важно је познавати и друштвено-политички контекст. После Другог светског рата родне улоге жена у социјалистичкој Југославији су промењене, жене су, доказане као боркиње, добиле могућност да равноправно са мушкарцима учествују у формирању социјализма. Одмах по окончању Другог светског рата, 1946. године, донет је Устав²⁴, тада Федеративне Народне Републике Југославије, по коме су жене изједначене са мушкарцима у правном смислу. Током наредних деценија донети су и бројни закони који су побољшавали положај жена. И не само кроз правне акте, социјализам као идеологија је пропагирао једнакост мушкараца и жена, залагао се за активну улогу жена у друштву, раду²⁵, образовању²⁶, политици.

Концепт једнакости, који је доминирао у годинама после рата, бива напуштен педесетих година 20. века, у периоду политичке стабилизације земље, и жена се враћа у приватну сферу, јер устаљена друштвена, патријархална схватања да је жени место у кући, да је њен примарни задатак рађање и васпитање деце, нису била промењена, упркос променама правне регулативе. И лидерке АФЖ-а су упозоравале да се примећују тенденције потискивања жена из друштвеног и привредног друштва јер жене више нису биле неопходне за изградњу социјализма па је повратак у домаћинство био

24 Од 1884. године до тада важио је Српски грађански законик по коме је жена, у правном смислу, била у потпуности потчињена мужу, правно изједначена са малолетницима. „...тако што је у погледу пословне способности удате жене изједначавао са 'малолетницима, распикућама и пропалицама'. То је практично значило да удата жена није могла без одобрења мужа ништа да отуђи, да води трговину, да се запосли, да прими наследство или поклон.” (Miladinović, D. *Pravo na razvod braka*, u: *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, priredila Zaharijević, A. (2008), Beograd: Heinrich Böll Stiftung, str. 93). Ипак, обичајно право је опстало, и оно је, посебно у руралним срединама, често било изнад новодонетог Устава; Ристовић, М. (2007) *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд: Клио, str. 170–173.

25 Економска независност жене била је услов женске еманципације. Жене и мушкарци су изједначени, пре свега, као припадници радничке класе. „Социјалистичка идеологија еманципацију жена није посматрала ван система радништва (радничке класе) зато се мера женске еманципације, пре свега, одређивала у односу на права из области рада”; Stojaković, G. *Antifašistički front žena Jugoslavije (AFŽ) 1946–1953: pogled kroz AFŽ štampu*, u: *Rod i levica*, priredila Vasiljević, L. (2012), Beograd: Ženski informaciono-dokumentacioni trening centar (ŽINDOK), str. 13.

26 Образовање је једина област у којој су жене, од краја Другог светског рата, напредовале. Број писмених и школованих девојчица и жена се непрестано увећавао; Гудац Додић, В. (2006) *Жена у социјализму: Положај жене у Србији у другој половини 20. века*, Београд: ИНИС, стр. 27–52.

природан²⁷. „Тенденција масовне пасивизације и деполитизације жена почетком педесетих година била је последица немогућности друштва да темељно и на свим плановима оствари своја програмска начела, али и неспремности жена да се са новим захтевима изборе”²⁸. Дакле, женина примарна улога је била да буде супруга и мајка.

У то време, кроз производе популарне културе, као што је женска штампа²⁹, почиње да се промовише и нови задатак жене: да буде лепа и женствена: „Заправо, током педесетих година, ово постају њена основна индивидуална подручја са којима се идентификује и која истовремено њу идентификују”³⁰. Текстови у женској штампи преносили су савете о кућним пословима, материнству, али и о неговању женствености³¹. Несумњиво, велику улогу у конструкцији родних улога, у социјализацији, у учвршћивању стереотипа, имају женски часописи који следе идеолошки политички дискурс једног друштва, у одређеном историјском тренутку, често одржавајући патријархалну традицију, кочећи процес еманципације жена, сматра ауторка Исидора Јарић³².

Први савремени женски часопис у Југославији је *Свијет* који излази у Загребу од 1953. године. У Србији је у социјалистичком периоду излазила и друга високотиражна илустрована штампа намењена женама. Реч је о *Практичној жени*, која излази од 1956. године у издању издавачке куће *Дуга* и *Нада*, која излази од 1975. године у издавачкој кући *Борба*. Од 1964. године у издању *Политике* излази и часопис *Базар*, најстарији женски лист у Србији, који се још штампа, и међу најтиражнијима на југословенском тржишту.

Све женске часописе Јарић дели на три типа: трач часописи, феминистички часописи и традиционално оријентисани женски часописи који се могу поделити на недељнике и дво-недељнике са примамљивим ценама, који акценат стављају

27 Tomšič, V. (1952) Postoji li kod nas žensko pitanje, *Žena danas* br. 99; prema Stojaković, G. nav. delo, str. 36.

28 Đorgović, M. i dr. autori izložbe (2010) *Ženska strana*, Muzej istorije Jugoslavije, str. 33.

29 У овом смислу, велика врата отвара и појава специјализоване женске стране у најстаријем дневном листу *Политици*, почетком 1952. године, на којој се писало о моди, лепоти, нези лица и тела, али и вођењу домаћинства. Према: Ристовић, М. нав. дело, стр. 201.

30 Đorgović, M. i dr. (autori izložbe), nav. delo, str. 41.

31 Један од првих таквих часописа била је *Практична жена*, који излази од 1956. године.

32 Jarić, I. The Construction of Hegemonic Female Gender Roles in Serbian/ Yugoslav Women's Magazine Bazar, u: *Sociološki pregled*, vol. XLVII, no. 3, priredila Nakarada, R. (2013), Beograd: Srpsko sociološko društvo.

на корисне савете (у које би могао спадати Базар) и мало скупљи месечници штампани на скупом папиру³³. „Иако се и 'женски' листови међу собом веома разликују, сви они поседују и неке заједничке особине базиране на већ чувеној формули Хелен Гордон Лазареф (Hélène Gordon Lazareff), прве директорке француског часописа Ел (Elle), а која гласи: просветити, разонодити, информисати. И то управо тим редоследом”³⁴. Јарић сматра да су женски часописи незаобилазни део популарне медијске културе и да имају велику улогу у представљању рода у друштву³⁵. Позивајући се на Бети Фридан (Betty Friedan), закључује да женски часописи имају митску моћ да задрже жене у њиховим домовима.

Неда Тодоровић женску штампу дели на морализаторске приручнике у којима су често мушкарци женама представљали патријархална правила понашања, феминистичка гласила која су жене еманциповала и класичне женске модно-забавне часописе³⁶. Ова ауторка наводи и одлике женске штампе: припадност лакој жанру, високотиражност, неинформативност, неактуелност, конзервативизам, привлачност за рекламу и естетизам. Припадност лакој жанру женске штампе огледа се у комбинацији шунда и то шунд садржаја ('херц роман', интима Олимпијаца, љубавне исповести) и шунд форме (сензационализам, малограђански стил, интимизација у контакту са читаоцама)³⁷ и конзервативизма, који заправо одражава линију пристojности. Високи тиражи женских часописа свуда у свету могу се објаснити, с једне стране кроз затварање жена у приватну сферу, теме које доминирају у часописима, а са друге кроз неактуелност, „усмереност на вечите 'женске' теме”³⁸. Српска женска штампа је рађена по угледу на западњачку, а тиражи су се кретали и изнад три стотине хиљада по броју широм бивше Југославије³⁹. Када је о неинформативности женске штампе реч, треба истаћи да се у овим листовима информација замењује комуникацијом саветом. Док се информација бави

33 Hermes J. (1995) *Reading Women's magazines: An Analysis of Everyday Media Use*, Polity Press, p. 6; према: Јарић, I. нав. дело, стр. 402.

34 Тодоровић Узелац, Н. (1987) *Женска штампа и култура женствености*, Београд: Научна књига, стр. 5.

35 Hermes J. (1995) *Reading Women's magazines: An Analysis of Everyday Media Use*, Polity Press p. 2; према: Јарић, I. нав. дело, стр. 402.

36 Тодоровић, Н. (2012) Од штампе срца до штампе новчаника: савремени женски часописи, *Књижевност: часопис за студије књижевности, рода и културе*, Год. 2, бр. 2, доступно на: <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=37>

37 Тодоровић Узелац, Н. нав. дело, стр. 12.

38 Исто, стр. 9.

39 Тодоровић, Н. нав. дело.

„...чињеницама јавне сфере друштвеног живота, обрађује чињенице из света политике, економије, културе, спорта”⁴⁰, комуникација саветом „...бави се претежно чињеницама приватне сфере – модом, козметиком, кухињом, дејом собом”⁴¹. Стога је носећа информација у женској штампи „модерна информација”, новости из света моде. Полазећи од основних одлика сваке информације, од критеријума да информација треба бити нова, едукативна и забавна, информације у женској штампи, чини се, испуњавају само онај последњи критеријум, па тако на уштрб актуелности и едукације нуде једино забаву и разоноду, која, не само да је примарна, већ често и једина карактеристика понуђених текстова. Управо из неактуелности и неинформативности женске штампе произилази и њена конзервативност. Теме које су доминантне, не само да су неблаговремене, већ су често и ванвремене: „Одржавајући, заправо, стање свести о стварном положају жена у друштву, женски листови подржавају статус кво уместо да се, ангажовано, залажу за прогресивне промене. Већина их не иде даље од одсликавања, дијагностицирања ситуације. Ретко нуде решења, излазе, па се, с правом, може констатовати да је општи став ове штампе пасиван, недовољно ангажован, па и конзервативан”⁴². Привлачност женске штампе за оглашиваче произилази из захтева о идеалу лепоте који се пред жене поставља. Стога и не изненађује што рекламе заузимају висок проценат укупног простора у часописима. Производи који се женама најчешће нуде на продају, у корелацији су са темама које се обрађују у часописима, и углавном се тичу бриге о сопственом телу и бриге о домаћинству. Присуство великог броја фотографија у женској штампи, свакако је у вези са естетизмом коме се тежи и може се анализирати кроз „женску природу” која подразумева и наглашено обожавање лепог. Осим тога: „Наглашен визуелни елемент повећава илузију учествовања и нуди варљиво осећање замене за црно-белу стварност из које читатељка жели, бар на кратко, да побегне”⁴³. Такође, квалитет и привлачан изглед женске штампе одражава се и на тираж ових листова и императив је који намећу и оглашивачи. Још једна од важнијих одлика женске штампе је комуникативност, покушај редакције да оствари присан, непосредан однос са читатељкама.

Главне одлике публике женске штампе су: масовност, постојаност, потреба за сталном комуникацијом, поверење у

40 Тодоровић Узелац, Н. нав. дело, стр. 10.

41 Исто.

42 Исто, стр. 13.

43 Исто, стр. 18.

лист и фактор навике. У односу на остале медије, чини се да женска штампа најдоследније остаје верна својој садржини и форми, али и својим намерама. „Женска штампа обрађује деценијама исте теме, на готово истоветан начин, не мењајући, често, ни називе сталних рубрика. Жене је читају, углавном, из навике. На тој њеној особини да ствара навик, потребу, почива значајан део константног комерцијалног успеха женске штампе”⁴⁴.

Како истиче Пековић, стереотипни однос према жени није се мењао од првог женског часописа, па све до данас, и то кроз неговање истих или сличних рубрика које „... одражавају социјални, културни, економски, политички, верски статус и састав читатељки. Шема уређивачке политике је увек тако одмерена да прилози обликују свест читатељки, по одређеном, важећем моделу: одабрани текстови, поруке које носе, сврха часописа, циљна група, све је усмерено ка постављеном задатку”⁴⁵.

Женски часопис „Базар”

Часопис *Базар*, чији је први број изашао 15. децембра 1964. године, добио је име по угледу на Харперс Базар (*Harper's Bazaar*)⁴⁶. Његова издања из социјалистичког периода анализираше су ауторке Исидора Јарић и Неда Тодоровић.

Говорећи о типским конструктима феминитета, о типским женским родним улогама у одређеним временским периодима, Јарић је, анализирајући женски часопис *Базар*, жену из времена социјализма одредила као „супер-жену”, жену која је успешна на свим пољима, на послу и у кући, као супруга, мајка и домаћица⁴⁷. „На идеолошком нивоу, нова социјалистичка држава је константно промовисала концепт жене која може урадити све, у супротности са буржоаским концептом жене чији је друштвени и лични живот ограничен друштвеном конструкцијом и њеном биологијом”⁴⁸. У тим годинама се развија и потрошачко друштво, а паралелно са њим ствара и „култ женствености” који подразумева очување традиционалних улога жена. „Жене су у Србији, као и

44 Todorović, N. Da li žene u Srbiji čitaju vesti?, u: *CM – Časopis za upravljanje komuniciranjem*, br. 9, priredio Radojković, M. (2008), Novi Sad, Beograd: Protocol, FPN, str. 158.

45 Peković, S. Ženski časopisi u Srbiji na početku 20. veka, u: *Slavica Tergestina*, br. 11-12, (2004) Università degli Studi di Trieste – Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, p. 134.

46 Харперс Базар је амерички модни часопис који излази од 1867. године.

47 Јарић, I. нав. дело, стр. 401–437.

48 Исто, стр. 411.

свуда у у Европи, биле уморне од рата, од криза и одрицања током обнове, од немаштине и довијања, од живота у скромним, ограниченим, финансијски скученим условима”⁴⁹. Часопис *Базар* је тада, према Јарић, увео на своје странице политички дискурс, у жељи да политички едукује читатељке. С друге стране, *Базар* у овом периоду није пратио активности првих феминистичких удружења у Београду, Загребу и Љубљани.

Свакодневни, приватни живот жене није промењен, упркос бројним променама у правној сфери и сфери јавног, које су довеле до побољшања положаја жена када је реч о образовању, запошљавању, праву гласа. Током свих година патријархални образац је опстао када је реч о породичним односима, а што Јарић препознаје анализом текстова *Базара* у том периоду, и за такво стање делимично оптужује и саме жене које пристају на друштвено конструисане родне улоге: „Базар, као и жене саме, не доводе у питање интериоризован садржај социјализаторских порука о женском роду, и наставља са репродукцијом патријархалног модела понашања који обликује најдубљи (историјски) слој конструкта хегемоне женске родне улоге”⁵⁰. И надаље, промене у женској штампи су минималне, а у њој се женски свет своди на приватну сферу, што закључује и Неда Тодоровић⁵¹.

Од осталих часописа свога времена Базар се издвојио по „... углађеном стилу графичког обликовања и ’лепог’ изражавања, обраћајући се жени која је имала бар средњу стручну спрему”⁵². А према садржају, Базар је био сличан са осталим специјализованим часописима за жене „...њихов уређивачки концепт: ангажоване, ’алиби’ теме, практично-саветодавни садржаји, сентиментална квазилитература, познате личности, тематика несреће-судбине-усуда и оглас, већ тада, као диктатор начина живота”⁵³. Управо ће ови елементи садржаја, које наводи Неда Тодоровић бити елементи квалитативне анализе првог броја часописа.

На насловној страни првог броја *Базара*⁵⁴ који је изашао у издању новинског и издавачког штампарског предузећа *Политика* је глумица Милена Дравић сликана управо

49 Тодоровић, Н. нав. дело.

50 Исто, стр. 416.

51 Тодоровић, Н. нав. дело.

52 Тодоровић, У. Н. нав. дело, стр. 80.

53 Тодоровић, Н. нав. дело.

54 Увид у први број часописа Базар остварен је у Народној библиотеци *Стеван Сремац* у Нишу, у јулу 2018. године. Ово издање није нумерисано.

испред новоизграђене зграде издавачке куће. Оваквим избором успостављен је курс уређивачке политике овог женског часописа. Избор је култура, а не естрада. Одговорни уредник је Зорица Мутавцић, а редакцијски колегијум су углавном чиниле жене.

Први број часописа отвара анкета *Шта очекујете од Базара*, где познати уметници, спортисти, интелектуалци, мушкарци и жене, одговарају на постављено питање.

Ангажоване, „алиби” теме – текст *Миш у лавиринту* говори о девојкама са села које се запошљавају у индустрији, али ипак, после одређеног радног стажа схвате да је најбољи живот за њих прављење породице, да постану супруге и мајке, сугерише се у тексту. Базар објављује и репортажу из Данске са насловом *Жеља госта из собе 537* у којој се говори о сексуалним слободама омладине у тој земљи. Први број часописа, у оквиру рубрике *Жене у спорту*, доноси и текст *Шарм свуда побеђује*, о лепоти спортисткиња, и обичају да се на такмичењима бира и најлепша, уз фотографију америчких пливачица које се облаче после купања. Интересант је одговор успешне француске пливачице Кики Карон (Christine Caron) на питање „Шта вам је најтеже у послу којим се бавите?” – „Тренинг ме не замара, такмичење такође, али ми је најтеже што никада не могу да имам лепу фризуру”.

У ове теме могао би се сврстати и текст *Развод и стан*, али би се могао уврстити и у практично-саветодавне садржаје. У рубрици *Ваша права*, у којој се читатељке обавештавају о различитим правима из различитих области друштвеног живота, судиница Окружног суда Милка Јанковић говори о разводу брака и власништву над станом. Осим овог, у оквиру практично-саветодавних садржаја, први број *Базара* доноси и низ текстова о лепоти, моди, али и уређењу дома. Велики број страница је посвећен модним темама, илустрован фотографијама модела и илустрацијама Александра Јоксимовића и Јелене Ристић – *Наши предлози за новогодишњу ноћ, За кишу и снег, За децембарске дане, За оне испод 14 година...* Посебно је истакнут текст *Најновије изненађење Пјера Кардена* о најновијој колекцији овог дизајнера за мушкарце. Занимљиво је да је на страницама резервисаним за моду присутно и скривено рекламирање за конфекцију *Мајка и дете* и накит. Као модна ретроспектива објављен је текст бечког модног часописа из 1869. године о модним трендовима тог времена са насловом *Траке, волани, жипони*. Први број часописа доноси и савете за негу коже кроз текст *И кожа може бити жедна*, текст о најновијим трендовима у прављењу фризура *Париски фризери предлажу*, а ту је текст

са насловом *Зрачите задовољством* који говори о добром изгледу жене као личном избору. Базар има и рубрику *Ви интимно* која се бави темама гинеколошког здравља жена, а текст у првом броју је са насловом *Пет раздобља у животу жене*. Кроз рубрику *Практичан Базар* објављено је низ савета за домаћинство и кухињу. У тексту *Ни Ваши стан није тескобан* архитектица Радмила Пероња даје савете за економично уређење дома. У тексту *Сеоске ткаље у нашем дому* представљене су рукотворине ткаља из горњодрегачевских села рађене на разбоју, уз савет за украшавање дома. Ту је и текст са саветима о нези фикуса *Цвеће у стану*. Базар доноси и рецепте кроз интервју са осамдесеттворогодишњом ауторком књиге *Мој кувар*, Спасенијом Патом Марковић у тексту *Ненадмашна Пата Марковић*. Базар има и рубрику *Писмо редакције* у којој на питања читалаца о здрављу, нези, васпитавању и одгајању деце, домаћинству одговарају стручњаци из различитих области.

Као практичан савет, али и сентиментална квазилитература, у првом броју Базара објављен је текст писан прозним стилем са насловом *Тражи се џентлмен – ако имате 14, 16, 18 и 20 година*, пун савета како завести партнера. У оквиру овог садржаја часопис објављује и љубавна писма француског романописца Оноре де Балзака пољакињи Евелини Ханској. И као типичну представницу сентименталног садржаја часопис објављује и романтичну причу Елизабет Питерс са насловом *Тежак избор*.

Познате личности су представљене у више текстова. Текст *Љутити и насмејани ћупови* представља уметницу керамичарку Олгу Вујадиновић. У тексту се истиче да је необично како „...млада жена изразитог али нежног лика, ваја тако снажне, масивне фигуре од керамике”. Притом, ауторка текста наглашава како је уметница, упркос томе што је успешна у свом послу, скромна и једноставна жена која „...помаже мајци по кући, иде на пијацу, спрема собе и понекад скува ручак”. Први број Базара доноси интервју и са француском уметницом глумицом Аном Карином (Anna Karina), са насловом *Одлучила је реклама за сапун*. Интересантан је део разговора у коме говори о свом супругу чувеном редитељу Жан Лик Годару (Jean-Luc Godard) и истиче да је њена каријера развијена захваљујући супругу. „Често ме питају да ли бих и без Годара постала глумица. Ја верујем да бих, али морам да признам да је сусрет са њим ипак био одлучујући тренутак у мом животу, и да је убрзао моју филмску каријеру”. Први број часописа *Базар* доноси и текст о сликарки Надежди Петровић са насловом *Хумана уметница*.

Кроз тематику несреће – судбине – усуда часопис Базар објављује текст о ћерки америчког председника Линдона Џонсона (Lyndon Johnson), о Луси Џонсон (Luci Johnson) са насловом *Понекад није лако у Белој кући*. Луси говори о својој судбини ћерке председника, страхује да ће сваки њен успех бити тиме правдан, а не њеном заслугом и говори о обавезама које има као становник Беле куће. У рубрици *Жене света* текст *Сваки дан другачија* говори о улепшавању Индијки за своје мужеве, „...мада је сврха улепшавања као и свуда да се жена допадне, да узбуди, да бар у једном тренутку дана буде запажена, толико да јој се посвети вече и бујица нежних речи”.

У првом броју часописа Базар штампани су и огласи – реклама за југословенски аеротранспорт ЈАТ, за козметику *Dahlia*, фабрику дувана Ниш, Подравку, Албус детерџент, посуђе, Јасмин козметику, издавачко предузеће *Отокар Кершовани*, Мериму козметику.

Садржај првог броја часописа *Базар* из 1964. године оправдава припадност женској популарној култури у социјализму. Уређивачки концепт о коме говори теоретичарка Неда Тодоровић по коме женски часопис има ангажоване, „алиби” теме, практично-саветодавни садржаје, сентименталну квазилитературу, познате личности, тематику несреће-судбине-усуда и огласе, задовољен је у потпуности. Највећи део садржаја је практично-саветодавне природе о моди, лепоти и домаћинству, областима које спадају у претежно приватну, женску сферу интересовања. Чак и ангажоване теме које би требало да подржавају еманципацију жена, заправо одржавају родне стереотипе. И када жене освоје слободе да буду запослене или постану успешне у послу којим се баве, треба да знају, а што им сугеришу и објављени текстови у Базару, да је важније да имају породицу и остваре се у улогама супруга и мајки, и остану женствене и лепе. Ову поруку шаљу и познате личности са којима су новинари *Базара* разговарали. Квалитативном анализом првог броја часописа Базар доказано је да женска популарна култура у социјализму репродукује патријархалну идеологију и устаљене родне улоге у социјализму, иако је формално-правно све учињено да таква пракса остане део прошлости. Чак и огласи одсликавају положај жена. Њима се рекламирају углавном производи за личну хигијену, за хигијену дома, за кухињу.

Женама је таква штампа пре свега била извор забаве и корисних савета, а не подршка у еманципацији и борби за

равноправнији положај у друштву. Приватна сфера је остала женска, а јавна мушки домен.

Без сумње, женски часописи, као важан део популарне културе, имају велику улогу у конструкцији родних улога, у социјализацији, у учвршћивању стереотипа, следећи идеолошки политички дискурс једног друштва, у одређеном историјском тренутку. Они су одржали статус кво уместо да се, ангажовано, залажу за прогресивне промене. У овом случају, као што је истакла Бети Фридан, женски часописи су имали митску моћ да задрже жене у њиховим домовима.

ЛИТЕРАТУРА:

Đorđević, J. (2009) *Postkultura*, Beograd: Klio.

Đorgović, M. i dr. autori izložbe (2010) *Ženska strana*, Muzej istorije Jugoslavije.

Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Klio.

Gill, R. (2000) *Gender and the Media*, Cambridge: Polity Press.

Hermes J. (1995) *Reading Women's magazines: An Analysis of Everyday Media Use*, Polity Press.

Jarić, I. The Construction of Hegemonic Female Gender Roles in Serbian/Yugoslav Women's Magazine Bazar, *Sociološki pregled*, vol. XLVII, No. 3, priredila Nakarada, R. (2013), Beograd: Srpsko sociološko društvo, p. 401-437.

McRobbie, A. (2000) *Feminism and Youth Culture*, London: Macmillan.

Miladinović, D. Pravo na razvod braka, u: *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, priredila Zaharijević, A. (2008), Beograd: Heinrich Böll Stiftung, str. 93-99.

Peković, S. Ženski časopisi u Srbiji na početku 20. veka, in: *Slavica Tergestina*, 11-12, (2004) Università degli Studi di Trieste – Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, pp. 123-137.

Petak, A. Socio-kulturni aspekti zabavne štampe, *Kulturni život* 16, (1975), Beograd: Zajednica kulturno-prosvetnih organizacija Jugoslavije.

Petak, A. Zabavna štampa – činilac masovne kulture, *Naše teme* 10-11, (1975), Zagreb: Republička konferencija Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske.

Senjković, R. (2008) *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Stojaković, G. Antifašistički front žena Jugoslavije (AFŽ) 1946–1953: pogled kroz AFŽ štampu, u: *Rod i levica*, priredila Vasiljević, L. (2012), Beograd: Ženski informaciono-dokumentacioni trening centar (ŽINDOK), str. 13-39.

Todorović, N. Da li žene u Srbiji čitaju vesti?, u: *CM – Časopis za upravljanje komuniciranjem*, br. 9, priredio Radojković, M. (2008), Novi Sad, Beograd: Protocol, FPN, str. 157-162.

Tomšič, V. (1952) Postoji li kod nas žensko pitanje, *Žena danas* br. 99.

Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.

Зундхаусен, Х. (2009) *Историја Србије од 19. до 21. века*, Београд: Клио.

Јањетовић, З. (2011) *Од „Интернационале“ до комерцијале: Популарна култура у Југославији 1945–1991*, Београд: Институт за новију историју Србије.

Гудац Додић, В. (2006) *Жена у социјализму: Положај жене у Србији у другој половини 20. века*, Београд: ИНИС.

Марковић, П. (1996) *Београд између истока и запада 1948–1965*, Београд: Новинско Издавачка Установа.

Марковић, П. (2007) *Трајност и промена*, Београд: Службени гласник.

Перица, В. и Великоња, М. (2012) *Небеска Југославија: интеракција политичких митологија и поп културе*, Београд: Библиотека XX век.

Раковић, А. (2012) *Рокенрол у Југославији 1956-1968: изазов социјалистичком друштву*, Београд: Архипелаг.

Ристовић, М. (2007) *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд: Клио.

Тодоровић Узелац, Н. (1987) *Женска штампа и култура женствености*, Београд: Научна књига.

Тодоровић, Н. (2012) Од штампе срца до штампе новчаника: савремени женски часописи, *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, год. 2, бр. 2, доступно на: <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=37>

Хол, С. Белешке о деконструисању „популарног”, у: *Студије културе: зборник*, приредила Ђорђевић, Ј. (2008), Београд: Службени гласник, стр. 317-327.

Marija Vujović and Anka Mihajlov Prokopović
University in Niš, Faculty of Philosophy –
Department for Communicology and Journalism, Niš

WOMEN'S PRESS IN SOCIALIST YUGOSLAVIA

Abstract

The position of women had changed significantly in the socialist Yugoslavia after World War II. However, despite the declarative and ideological equality between men and women, such equality was not reflective of reality. Women's magazines which were an important part of the popular culture also testify to this. In addition to its entertainment function, women's press, including the *Bazar* magazine, was intended to enlighten women. Women were required to be beautiful and attractive, and they were taught the roles of wives, mothers, housewives and the role of workers only to a certain degree. Domestic (household) domain was reserved for women, while public domain remained reserved for men. This paper will attempt to answer whether popular culture in the socialist Yugoslavia was liberal, and whether women's press promoted freedoms or supported patriarchal ideology. The goal was to use the qualitative analysis method to analyze the first issue of the magazine *Bazar* and to prove that women's popular culture in socialism emphasized pre-established gender roles, despite regulatory changes whose aim was emancipation of women.

Key words: *popular culture, socialism, women's press, Bazar*



Неонска светла у Београду, шездесете године 20. века,
Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић

Музеј Југославије, Београд

DOI 10.5937/kultura1861170T

УДК 32.019.51:070.48(497.1)"1967/1968"

316.73(497.1)"196/197"

070.48ЧИК(497.1)"1967/1968"

оригиналан научни рад

ЧИКАЊЕ

(НЕОЧЕКИВАНА) КРИТИКА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ДРУШТВА У ЗАБАВНОМ ЛИСТУ ЧИК

Сажетак: У овом раду се анализира како је енигматски забавни лист „Чик” почео да пише о друштвеним проблемима и друштвено-политичким темама 1967. и посебно 1968. године, када је постао и најчитанији лист у СФРЈ. На основу тог примера закључује се да је „масовна” или „популарна” култура у социјалистичкој Југославији могла бити, и била је у одређеним околностима, динамично поље избегавања сила доминације и контроле, поље преговарања, отпора па и сукоба са њима. Предлаже се даље усмеравање истраживања на друштвену динамику свакодневног живота у социјализму.

Кључне речи: Чик, забавна штампа, масовна култура, популарна култура, СФРЈ

Мада је дошло до великог пораста разних видова истраживања и интерпретација социјалистичке Југославије, штампа је остала некако изван фокуса, као најмање значајна или занимљива тема, можда зато што се некако „подразумева” да се ту углавном радило о државној пропаганди.¹ Покушаћемо на примеру забавног листа² „Чик” да покажемо да истраживање штампе, а у ширем смислу југословенске „масовне

1 Редак пример је студија Пеане Сењковић: Senjković, R. (2008) *Izgubljeno i prijenosu: Pop iskustvo soc culture*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. Студентска и омладинска штампа такође привлачи пажњу у последње време.

2 Некада је прављена разлика између „листова” и „часописа”, под којима су се подразумевале стручне и научне публикације. Данас се назив „часопис” користи за сву штампу сем „новина” тј. дневних листова, тако да је по ондашњим мерилима „Чик” „лист” а по данашњим „часопис”.

културе” (како се говорило тада), или „популарне културе” (како се говори сада),³ може бити значајно за дубље разумевање друштвене динамике, имагинације и разних противречних особености југословенског социјализма.

„Чик” није сасвим заборављен и повремено се, као „еротски часопис”, појављује у постјугословенским токовима сећања. Осим тога, ништа се посебно значајно не везује за њега, поред толико славних случајева једва се помиње у хроникама забрана и цензура – забележено је да је 1971. забрањено једно посебно издање, због порнографије, што није први случај ни за ту врсту деликта.⁴ Ипак нашао је своје место у „Лексикону ЈУ митологије”, где се каже:

„Популистички лист који је шездесетих и седамдесетих година био обавезно штито великог дела мушке популације у циљу подизања нивоа еротског васпитања. Читали су га сви: војници од нижих до виших чинова, радници, интелектуалци, пубертетлије и пензионери. (...) Ударну рубрику чинила су наводна писма читалаца који су износили своја интимна искуства (...) Подједнаку популарност достигла су писма читалаца у којима су се на ефектан начин руглу извргавале најразличитије теме (...) Новина је обиловала сликама голих жена, али су штампали и сасвим озбиљне теме.”⁵

У присећањима савременика остао је запамћен и као „претеча таблоида”, „посвећен естради”, „сензационалистички лист”, „шунд”. Полазећи од наведених оцена и описа, листање старих бројева може поприлично да изненади посетиоца из постсоцијалистичке транзицијске будућности. На основу тих изненађења формулисаћемо одмах главну тезу – „масовна култура” у социјалистичкој Југославији могла је

3 У југословенској хуманистичкој и друштвеним наукама, искључиво се користио термин „масовна култура”. Користећи га са наводницима указујемо на то да је проблематичан, пре свега због негативних конотација. Данас се користи шири термин „популарна култура” но он у нашој средини нема позитивно значење „народне културе” већ има јаку тенденцију да се везује за британску и америчку музику, филм и сродне феномене, па мислимо да није боље решење. Заправо постоји више теоријских перспектива и расправа о „масовној” и/или „популарној” култури. Видети: Storey, J. (2015) *Cultural theory and popular culture*, 7th ed, London: Routledge. Историјски приказ: Maze, K. (2008 [1997]) *Bezgranična zabava. Uspon masovne kulture 1850–1970*, Beograd: Službeni glasnik. Видети такође: Kloskowska, A. (1985 [1964]) *Masovna kultura: kritika i odbrana*, Novi Sad: Matica srpska.

4 Lopusina, M. (1991) *Crna knjiga: Cenzura u Jugoslaviji 1945–1991*, Beograd: Fokus, str. 58.

5 Janjatić, P. Čik, u: *Leksikon YU mitologije* (Drugo prošireno izdanje), priredili: Adrić, I., Arsenijević, V. i Matić, Đ. (2015), Beograd: Rende, str. 76.

бити, и била је у одређеним околностима, не само некакво оруђе државне и партијске пропаганде и контроле, или подручје преко потребног, јефтиног, ескапизма, већ далеко динамичније поље неприхватања и избегавања владајућих дискурса, поље разних натезања, преговарања, надмудривања, па и провоцирања „режима истине”, један отворен простор алтернативних интерпретација и артикулација, симболичких сукоба и борбе, укратко простор врло значајне, мада неизвесне, слободе. Ослонили смо се у овој формулацији на неограмшијевско схватање „популарне културе” као поља сукоба, где се сукобљавају силе доминације и контроле са разноврсним отпорима, где се води неизвесна борба око хегемоније између званичне културе и система вредности и свега другог што преостаје. У даљој разради овог становишта уместо пасивности и подаништва „маса” истичу се микро-политичке активности „одоздо”, разне тактике избегавања сила доминације и контроле, кроз производњу опозиционих и алтернативних значења и субверзивних задовољстава.⁶

Ово истраживање заснива се на анализи садржаја скоро свих бројева „Чика”, од 1965. до краја 1968. године. Зашто до 1968? Садржаји који су нетипични и неуобичајени за забавну штампу, и који се могу окарактерисати као имплицитна или експлицитна критика југословенског друштва, појављују се крајем 1967. и проширују 1968. године. Ти садржаји се у великој мери могу повезати са свим оним проблемима због којих је избио протест и штрајк студената Београдског универзитета јуна 1968, мада се сам „Чик”, када је у питању та тема, никада не помиње, он је, и поред стотина хиљада превасходно младих читалаца које је тада имао, потпуно невидљив у том процесу друштвеног и индивидуалног ослобађања и освешћивања и разобличавања кризе у којој се друштво налазило.⁷

6 О неограмшијевском схватању хегемоније у оквиру „студија културе” видети: Vilijams, R. (1974 [1973]) *Baza i nadgradnja u marksističkoj teoriji kulture*, *Kultura* br. 26, Beograd: ZPKR, str. 67-84; У разумевању „популарне културе”: Hall, S. Notes on deconstructing “the popular”, in: *People's history and socialist theory*, ed. Samuel, R. (1981), London: Routledge, pp. 227-240; Даља разрада: Fisk, Dž. (2001 [1989]) *Popularna kultura*, Beograd: Clio; У оквиру историје: Berk, P. (2002 [1992]) *Istorija i društvena teorija*, Beograd: Equilibrium, str. 90-94; Преглед приступа „студија културе” овој теми: Đorđević, J. (2009) *Postkultura: Uvod u studije kulture*, Beograd, Clio, str. 244-317.

7 О јуну 1968. у Београду и Југославији постоји обимна литература, читање треба почети од анализе коју је дао Попов у књизи која је била забрањена 1984. Попов, N. (2008, [1990, 1984]) *Društveni sukobi, izazov sociologiji*, Beogradski jun 1968, Beograd: Službeni glasnik.

Како се појавио и развијао „Чик“?

Новинско-издавачко предузеће „Јеж“ из Београда, које је издавало истоимени хумористичко-сатирични лист, покренуло је крајем 1965. године, из комерцијалних побуда, енигматски забавни лист, малог формата, под називом „Чик погоди“ који је излазио петнаестодневно:

“Настојали смо да направимо лист за вас – лист који ће да вас забави. Кад путујете, кад се одмарате, кад чекате, кад немате посла, кад имате посла али желите да предахнете – да га узмете у руке.”⁸

Садржајем је у почетку доминирала енигматика, укрштенице, решавање разних проблема и задатака, уз хороскоп, анализе графолога, мађионичарске трикове, карикатуре и хумор. Но садржај се убрзо мења, уз сталну интеракцију са читаоцима, који пишу, коментаришу, дају предлоге, штавише, да би боље одговорила жељама читалаца, редакција спроводи и анкету о томе. Тако се од 1966. уводе прилози о филму и филмским звездама, као и о забавној, посебно британској и америчкој рок музици, кроз редовну рубрику „Диско клуб”,⁹ затим се кроз рубрику „Двоје” уводи тема љубавних веза и односа, а ту су још и разни корисни савети, одговори на питања, као и рубрика за дописивање и упознавање, те наградне игре, духовит конкурс у коме се бирају двојници „познатих” и на крају године избор за најпопуларнију личност у Југославији, где је победио Чкаља. Часопис бива све боље прихваћен и почиње да излази седмично. Од 1967. то је био забавни часопис у најширем смислу, чија су посебна „циљна група” били млади, што је било у складу са неким тадашњим светским друштвеним кретањима као и тенденцијама комерцијалне и забавне штампе. Од средине те године звао се само „Чик” и добио је новог уредника, Владу Катића.¹⁰ У односу на претходну годину све више преовлађују прилози о нашим звездама и популарним

8 Аноним, (15. XI 1965) (Уводни текст), *Чик погоди* бр. 1, стр. 2.

9 У првом издању је прича о тада најжешћим момцима југословенског рокерола, ВИС „Силуете”, „Супер топ хит листа”, где се на првом месту налазе Ролингстонси са песмом „Деветнаести нервни слом” а на другом Битлси са песмом „Мишел”, као и превод текста те песме; Аноним, (27. V 1966) (Рубрика Диско клуб) *Чик погоди* бр 14, стр. 24.

10 Влада Катић је остао упамћен као карикатуриста „Јежа”. На основу ретких других имена која су се појављивала у „Чик” видимо да је редакцију чинила редакција „Јежа”. Све репортаже и други прилози о којима ће бити речи касније, били су непотписани. Писма читалаца била су потписана, најчешће и са поштанском адресом.

личностима, знатно више и директније се пише о љубави и сексу¹¹ и наставља се веза са „културом младих“, како кроз разне прилоге и акције, тако и кроз специфичан стил писања и начин комуницирања са читаоцима. Нема сумње да је лист у томе следио актуелне стране узоре, уосталом постојала је и редовна рубрика под називом „Занимљивости из светске тинејџерске штампе“. Од 1968. године „Чик“ је излазио у нешто већем формату, са насловном страном и још понеким странама у колору. Иако се и у претходним бројевима, према писмима читалаца, видело да је досезао до других република, те године се озбиљније порадило на томе и покренуто је латинично издање. И даље се писало о звездама, филму, музици, љубави и сексу, разним занимљивостима, уз приче страве и ужаса, стрип, карикатуре, разне наградне игре и конкурсе, поезију читалаца, и знатно већу рубрику за дописивање и упознавање – али почиње да се пише и о друштвеним проблемима и друштвено-политичким темама, које се обрађују на директан и провокативан начин. Те године „Чик“ је постао најчитанији лист у Југославији, са тиражом од преко 350 000 примерака!¹² Излазио је до 1974. године, када је покренут „Нови Чик: недељни илустровани лист“ који се наредне године претворио у „Зум“, касније у „Зум репортер“.

Забавни лист, шта ту може бити необично?

Код критичке културолошке анализе треба обратити пажњу не само на оно што је присутно код неке појаве, већ и на оно што је упадљиво одсутно, у нашем случају на оно чега у „Чик“ нема. Све до пред крај 1968. године нема готово ни трага владајућим дискурсима о изградњи и развоју социјализма и тековинама револуције, чак ни реда ради кад су пригодни датуми у питању, нема помена о Титу, другим функционерима, нема никаквог званичног информисања, уз

11 Ради се још увек само о писању, „слике голих жена“ појављују се касније. На који начин је „Чик“ уводио и третирао теме љубави и секса захтева посебно разматрање, чиме ћемо се бавити у другом раду.

12 На почетку 1968. године редакција је обавестила читаоце да је тираж достигао 250 000, те да је лист један од најчитанијих у земљи, током године тираж је скочио на 350 000! У новембру лист је донео следеће податке о тиражу дневних и недељних листова – први је био „Чик“ (352 800), па „Вечерње новости“ (339 689), „Арена“ (335 832), „Илустрована политика“ (304, 768). Сви остали листови су имали тираж испод 300 000. Аноним (14. X 1968) Тренутни тиражи дневних и недељних листова у Југославији, *Чик* бр. 46/68, стр. 25. И према сећањима савременика „Чик“ је био најтиражнији лист у Југославији крајем шездесетих, премашујући са појединим бројевима и 400 000.

можда тек понеки редак изузетак.¹³ Довољно је упоредити „Чик” са тадашњом студентском и омладинском штампом и приметити велику разлику по том питању. У том смислу „Чик” је за велики број младих постао симболички простор за избегавање друштвеног поретка и контроле. И не само то, у „Чик” су се и неке социјалистичке „светиње” третирале на подсмешљив начин. Примера ради, док су сва омладинска гласила славила Дан младости, „Чик” га је 1968. обележио доносећи само прилог у коме се наводи сазнање ко је најстарији штафетоноша „не само у Југославији него и на свету”. То је била извесна старица од 107 година из Личке Калдрме, која се, да ли је то збиља случајност, звала баш као и позната партизанска хероина, Марија Бурсаћ:

„Зашто сте ви, стари и исцрпљени, носили палицу са поздравима и најбољим жељама другу Титу? / Људи су ми рекли да би то било лепо и значајно. И ја сам сама тако мислила. Ја волим нашег председника...”¹⁴

А још је занимљивије следеће – од краја 1967, а посебно 1968. лист почиње да пише о разним друштвеним проблемима и друштвено-политичким темама, почевши са приказом ноћног живота у Југославији.

Југославија ноћу и досије о проституцији

„Екипа Чика је прешла 4000 километара и посетила све ноћне локале у нашој земљи да би вам представила Југославију ноћу...”¹⁵

Том бомбастичном најавом покренута је серија репортажа под називом „Југославија ноћу” где се заправо писало о неколико већих градова – Ријеци, Загребу, Љубљани, Новом Саду и Београду. У тим репортажама писаним слободним стилем, и каткад са доста ироније, помаљао се један други свет: места која нису баш за свакога, где су цене високе, где се могу видети и срести играчице и артисткиње, „социјалистичке зечице”, барске и конзум даме, пријатељице ноћи, коцкари, разни сумњиви типови али и „пословни људи”, „бизнисмени”, странци, где се све врти око новца, посебно

13 Тако је у броју 1/68 представљен радни дан Латинке Перовић а одмах након ње Ринго Стар је говорио о „музици, дрогама, Битлсима и свему помало”; Аноним, (4. I 1968) (Радни дан... / Ринго Стар говори...) *Чик* бр. 1/68, стр. 7-8.

14 Вучинић, Р. (9. V 1968) Најстарија штафетоноша у земљи, *Чик* бр. 19/68, стр. 15.

15 Аноним, (19. X 1967) Зечице на броду „Барба Руде”, *Чик* бр. 42/67, стр. 28. Наставак у бр. 43, 44, 45, 46 и 47.

девиза. Ова серија текстова је била нека врста испитивања терена и увода у главну ствар, серију репортажа „Досије о проституцији у Југославији”, која је очигледно рађена истом приликом и која обухвата Загреб, Ријеку, Београд, Љубљану, Нови Сад, уз Сарајево и Осиек. „Досије” је реторички започет из душебрижничке перспективе:

„Реч проститутка се све чешће чује у многим нашим градовима, нарочито у онима у којима се живот урбанизовао. Статистике показују да број проститутки расте из године у годину. Та појава забрињава читаво наше друштво...”¹⁶

Досије почиње репортажом из Загреба, ослањајући се на неименоване званичне податке који су могли бити део неког извештаја или који су добијени од СУП-а, од Одељења за борбу против проституције, које се и помиње. Та фактографија помешана је са многобројним исповестима проститутки, чак и подводача, упитне веродостојности, те описима локација где се та делатност одвија, уз навођење уобичајених процедура контакта, па чак и цена! Неки наводи и наслови су стварно шокантни – нпр. да је Ријека постала „Елдорадо за проститутке”, где „Милиција диже руке” и да су чак и неке „Ученице из Ријеке проститутке у Италији!” или да је ангажовање девојака за неке видове забаве у иностранству, нпр. плесачица, трговина белим робљем великих размера, те да Југославија извози „Бело робље за цео свет”! Када се говори о градовима у којима се бележи пораст проституције говори се кроз неколико кратких реченица о наглој урбанизацији која је пратила индустријализацију, о великом приливу становништва, те немогућностима неких девојака и жена да нађу посао и своје место у друштву или да, лаковерне због очајничке жеље за бољим животом, буду заштићене од разних безобзирних преварана и подводача.

Зашто „Фронт” не напада фронтално?

Такво писање није могло проћи незапажено. Од стране „Фронта”, гласила ЈНА, позван је јавни тужилац да реагује због угрожавања „друштвених вредности” и ширења „порнографије”. „Чик” је окарактерисан као „најгрубља малограђанштина, комерцијализовани простаклук и деструкција морално-политичког нихилизма”.¹⁷ Но лист није забрањен, чак није дошло ни до прекида објављивања „Досијеа”. Тек у фебруару он нестаје из два броја да би се поново вратио

16 Аноним, (30. XI 1967) Девојке са штајга (sic) *Чик* бр. 48/67, стр. 26. Наставак у бр. 49, 50, 51, 52, 1967. и 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 1968.

17 Аноним, (4. I 1968) Зашто Фронт не напада фронтално? *Чик* бр. 2/68, стр. 2.

у наредних пет бројева уз мање провокативне наслове, што нам говори да је било притисака и са других страна. Редакција је наравно одбацила оптужбе „Фронта” али је полемику препустила читаоцима, објављујући њихове коментаре и „писма подршке”. У једном од наредних бројева тврди да је поводом целог случаја добила укупно 3877 писама, од којих су само три била на страни „Фронта”. Занимљиво је да су истим поводом „Чик” критиковли и у студентској и омладинској штампи, у „Студенту” је концепција листа окарактерисана на следећи начин:

„Личност човека је тако сведена на објект или субјект секса или неке интересантне детаље из личног живота. Читава концепција листа представља неку још неразјашњену идеологију дехуманизације и свођења човека на његову расплодну функцију”.¹⁸

Живот и други пороци

Крајем јануара, док се још није стишала расправа око напада „Фронта”, покренута је на ударном месту, трећој страни, нова рубрика „Живот у центру пажње”, која се на начин озбиљне информативне штампе, бавила актуелним друштвено-политичким питањима и проблемима. Прва тема је била посвећена приправницима, што је било врло битно питање и у генези незадовољства међу студентима. Наслов је наравно био негативно интониран: „Да ли ће закон о стажистима бити изигран? Нигде места за стручност”.¹⁹ У следећим бројевима писало се о рестриктивној одлуци о реду и миру у Марибору, којом се ограничавало кретање школске омладине увече, о 8. конгресу Савеза омладине Југославије – али из перспективе младих радника, о порасту малолетничког криминала, о томе „какве су нам радне акције потребне”, затим о расправи о омладинској штампи, о томе како СКЈ све више стари и како је у њему све мање младих, о проблемима универзитета и студената, итд. Све су то била нека од тада актуелних питања али их је часопис третирао без оптимизма који је био присутан у званичној комуникацији, из перспективе „базе”, пре свега младих, евентуално омладинских руководилаца, дакле углавном „одоздо”, позиционирајући се тако, уз друге текстове и садржаје, као неформално гласило омладине. То је показала и расправа о омладинској штампи, коју је организовао лист „Комунист”, гласило СКЈ. На тој расправи највише се говорило о „Чиду”,

18 Аноним, (12. XII 1967) О Чиду, о врхунцу неукуса, *Студент* бр. 29, стр. 15.

19 Аноним, (25. I 1968) Нигде места за стручност, *Чик* бр. 4/68, стр. 3.

који су највише нападали представници формалне омладинске штампе! Но неки су га и бранили:

„Ми говоримо о омладинској штампи а дискутујемо о „Чикy”. Шта је уопште данас омладинска штампа? Да ли је то сваки лист који носи ту етикету – лист омладине Југославије или Београда, или је омладинска штампа данас „Чикy”? (...) Мислим да је права омладинска штампа данас „Чикy”, јер је то лист који данас млади читају. (...) Мислим да омладинска штампа не успоставља прави контакт са читаоцем (...) Људи су задовољни тиме што „Чикy” пише о виталним интересима омладине...”²⁰

Од маја рубрика је попримила форму репортаже, где се писало о проблему бекства младих од куће,²¹ о малолетничкој трудноћи²² затим о одласку радника на привремени рад у иностранство и њиховим проблемима са непријатељском емиграцијом,²³ те на крају опет о криминалу, али из перспективе самих „преступника”²⁴ Третирање „социјалнопатолошких” појава и „социјалних проблема” је заправо постала стална тема, нпр. када су објављиване горенаведене репортаже покренут је и серијал под називом „Пороци веллеграда”. Серијал је, можда да би се намерно нервирали сви они који су оптуживали часопис за порнографију, започет баш причом о београдским „порнографима”, а наставио се са „покерашима”, „преварантима”, „мућкарошима”, „наркоманима” и „просјацима”.²⁵

Незапосленост и стамбене невоље

Почетком 1968. године појавио се следећи предлог једне читатељке:

„Чик је једини лист коме се млади могу једино обратити за савет и коме се могу поверити. Зато се и обраћам редакцији с молбом да одвоји мало простора у коме би ми *незапослени*, који смо завршили неку школу, занат или

20 Аноним, (7. III 1968) Какву омладинску штампу желимо?, *Чик* бр. 10/68, стр. 3.

21 Аноним, (11. VII 1968) Протест. Зашто се бежи од куће?, *Чик* бр. 28/68, стр. 4-5. Наставак у бр. 29 и 30.

22 Аноним, (8. VIII 1968.) Досије о малолетним мајкама, *Чик* бр. 32/68, стр. 4-5. Наставак у бр. 33, 34, 35.

23 Аноним, (12. IX 1968) Пuteви у подземље: гастарбајтери, *Чик* бр. 37/68, стр. 4-5. Наставак у бр. 38 и 39.

24 Аноним, (31. X 1968) Како се постаје преступник, *Чик* бр. 44/68, стр. 14-15. Наставак у бр. 45, 46, 47.

25 Аноним, (11. VII 1968) Пороци веллеграда: Порнографи, *Чик* бр. 28/68, стр. 36-37. Наставак у бр. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36.

факултет, износили своје проблеме, писали о томе зашто не можемо да се запослимо, како су нас одбијали, како су се смејали нашим молбама, како нисмо имали довољно веза...”²⁶

Редакција је саопштила да прихвата предлог али се ништа није десило наредна два месеца а онда је покренута рубрика „Истина о незапослености” у којој су о својим случајевима писали сами читаоци. Већ прва писма су показала сву озбиљност теме:

„Мени после свих узалудних покушаја, остаје да проводим дане плачући, да помишљам на све најгоре, па чак и на самоубиство. У мени нема више ни мало ведрине, расположења, полако ме напушта вера у живот...”²⁷

„Млад сам, пун амбиција, али живим као пас. Немам ни најосновнија средства за живот. (...) Одлучио сам да затражим интервенцију Централног комитета савеза омладине Југославије. Али узалуд. Отишао сам у Кабинет председника републике. Такође без успеха. Изгледа да је сувише истинита она народна пословица: „Сит гладном не верује”. Био сам бесан и очајан, узео сам своју диплому и поцепао је...”²⁸

Ређала су се писма у којима се говорило о томе како се не може наћи никакав посао, о мућкама, везама, непотизму, бахатом понашању, уценама девојака сексом, те томе како никога није брига за такво стање. Ево неких наслова: „Издржава ме отац инвалид”, „Сто молби у кошу”, „Пет година чекања”, „Звао ме у природу”, „Сувишан човек”, „Постао је звер”, „Гражио је све”, „Невиност за запослење”, „Почињем да мрзим”, „Деца гладују”, „Згажени понос”, „Хиљаду пута одбијен”, „Траже да им будем љубавница”, „Преварени надничари”, „Класичан пример експлоатације”, „Глад пре и после дипломе”, „Кревет па запослење”, „Нема посла за Цигане”, „Треба стрељати бирократе”, „Гладује дете палог борца”, „Експлоатација физичких радника”, „Злоупотреба службеног положаја”... Док су се тако низале личне исповести лист је у септембру позвао читаоце да пишу и о својим стамбеним невољама, понављајући опет и општи позив, за нас значајан јер указује на „моћ” читалаца: „изнесите своје жеље и предлоге јер на тај начин уређујете Чик”.²⁹ Од следећег броја покренута је нова рубрика „Стамбене невоље”

26 Краговић, С. (1. II 1968) Истина о незапосленима, *Чик* бр. 5/68, стр. 14.

27 Николић, М. (25. IV 1968) Немам добру везу, *Чик* бр. 17/68, стр. 16.

28 Трајковић, С. (9. V 1968) Поцепао сам диплому, *Чик* бр. 19/68, стр. 16.

29 Аноним (12. IX 1968) О Чики и око Чика, *Чик* бр. 37/68, стр. 2.

одмах након рубрике „Истина о незапослености”, па се радило о својеврсној тематској целини. Обе рубрике су померене знатно напред, на стране 6. и 7. чиме им је додатно дато на важности. У тој рубрици су се појавили још драстичнији примери неправде, сиромаштва и беде:

„По занимању сам шофер. Већ пуних 11 година станујем са женом и троје мале деце у једној собици величине три метра х 2,76 м и висине 180 см. Сва је срећа што сам мали растом (...) Ово није стан, него обична шупа у којој би се једино добро могле осећати свиње...”³⁰

„По занимању сам радник. Станујем са женом, ћерком од пет година и болесном мајком у једној соби која је прилично запуштена и оронула (...) Најтеже нам пада сви-ма кад се спусти ноћ, кад треба да спавамо. Да бисмо се свукли и легли у кревет морамо да угасимо сијалицу...”³¹

„Инвалид сам рада прве категорије (...) Отац сам двоје малолетне мушке деце, којима нисам у стању да омогућим живот достојан човека услед неразумевања ситих. Подстанар сам у једној собици (...) Узалуд моје досадашње молбе и жалбе, усмене и писмене, од Кабинета председника Тита до најнижих органа и руководиоца (...) Када бих имао бар само једну собу, коју не бих морао да плаћам...”³²

Ево још неких наслова: „Милиционер провалио у туђи стан”, „Постао сам газдаричин унук”, „Само без деце”, „Човек без наде”, „17 година чекања”, „Шест година у собици”, „Једанаесторо у три кревета”, „Три године у подруму”, „Ни живети ни умрети”. Но у десетом наставку ове рубрике, редакција наводи да простор уступа личностима које могу да објасне шта се предузима да се стамбене невоље ублаже, те говоре потпредседник Градске скупштине Београда и председник Стамбене комисије и заменик генералног директора Градског стамбеног предузећа. Већ из првог поднасло-ва који гласи „Рекордан број нових станова” јасно је да они треба да одговоре на писма и улију оптимизам читаоцима. Редакција ипак није одолела и додала је на крају мишљење једног радника у коме он карактерише стамбену политику као „експлоатацију”, „зеленаштво” и „богаћење богатих”. Након тога рубрика је нестала, но рубрика „Истина о незапослености” је наставила да се објављује.

30 Јанковић, П. (19. IX 1968) Угрожени животи, *Чик* бр. 38/68, стр. 7.

31 Јовановић, Ж. (26. IX 1968) Пасји живот, *Чик* бр. 39/68, стр. 7.

32 Вркић, Ш. (3. X 1968) Човек без наде, *Чик* бр. 40/48, стр. 7.

Покушаји припитомљавања

У „Чикy” се у другој половини године могу приметити прилози који су одговор на неке раније објављене текстове, те афирмишу рад омладинских и других друштвених организација, као и веће присуство личности из света политике, културе и уметности, те на крају и самог Тита. Можемо претпоставити да је у питању било настојања да се лист некако укроти и припитоми, уместо напросто забрани, дакле радило се на неки начин о „преговарању”, идејно-политичкој акцији и борби. У том смислу посебно је занимљив број 48 од 28. новембра. У њему нема више рубрике „Стамбене невоље” која се последњи пут појавила у претходном броју. Након што је неколико бројева раније покренут „ванредни” наградни конкурс ЦК Савеза омладине Србије и „Чика”, којим се тражи „десет најлепших омладинских речи” објављени су резултати. Најлепше речи су биле: *слобода, љубав, знање, акција, социјализам, поверење, Тито, ентузијазам, рад, истина*. Оне је требало да буду исписане у свечаној конгресној сали у Крагујевцу, где се у децембру одржавао 7. конгрес Савеза омладине Србије.³³ Затим у рубрици „Живот” на две стране је текст о томе како млади Косова и Метохије схватају братство и јединство и говоре против шовинизма. Наслов и поднаслови су: „Људски а не национални кључ; Љубав не познаје границе; Синови једне отаџбине; Темелји нових схватања”. Текст се појавио само дан након демонстрација албанских студената на Косову!³⁴ У истом броју у једној малој рубрици на питање одговара члан Секретаријата ЦК Савеза Омладине Србије³⁵ а такође се кратко али афирмативно пише о „Београдском стамбеном предузећу”, највећем стамбеном предузећу Југославије. Најзад ту је и текст о Дану републике, који раније није ни спомињан. Да би се тема приближила младима и забавном профилу часописа, објављене су анегдоте које се везују за Друго заседање АВНОЈ-а.³⁶ Но све то није значило коначно припитомљавање листа, он је наставио да буде провокативан и касније.

Закључак

Видели смо да се „Чикy”, покренут у потпуности као забавни лист, за релативно кратко време почео бавити и друштвеном

33 Аноним, (28. XI 1968) Завршен конкурс „Десет најлепших речи”, *Чик* бр. 48/68, стр. 3.

34 Аноним, (28. XI 1968) Људски а не национални кључ, *Чик* бр. 48/68, стр. 16-17.

35 Аноним, (28. XI 1968) Три питања за ову недељу, *Чик* бр. 48/68, стр. 18.

36 Аноним, (28. XI 1968) Република у анегдотама, *Чик* бр. 48/68, стр. 26.

критиком, кроз личне приче и судбине које су сведочиле о тамној страни и неуспесима убрзане модернизације и социјалистичког развоја. Лист не само што је кроз забавне теме ван владајућих дискурса нудио избегавање друштвеног поретка и контроле, него је пружао и алтернативно, песимистичко, тумачење актуелне збиље, изазивао и преиспитивао званичне истине, а подстицао је и задовољства и уживања кроз ироничне и подсмешљиве прилоге, те бесконачна писања о љубави и сексу. Развио је карактеристичан начин изражавања, кршећи норме и правила примерености и доброг укуса – писао је сензационалистички, тенденциозно, у писању је било свакојаким претеривања, додавања па и измишљања.³⁷ Сигурно је било више фактора који су довели до невероватног успеха листа, али један од најзначајнијих је стална комуникација са читаоцима, као и перспектива „одоздо“, перспектива не оних који „владају“ него оних којима се „влада“, коју је добро сумирао управо један читалац:

„Можда је „Чик“ од свих наших листова имао највише храбрости кад је почео да објављује писма (...) у рубрици „Истина о незапослености“. Тим пре што су сви наши листови углавном објављивали речи и говоре оних који су највише криви за овакву ситуацију (...) док су мање пажње полагали речима оних који највише трпе због оваквог стања...”³⁸

На примеру „Чика“ видимо и потенцијалну „моћ“ забавне штампе, наравно, у одређеним околностима, као симболичког простора који је непредвидљив и којим се не може владати и управљати тек тако. Тај простор се формирао још од педесетих³⁹ да би у другој половини шездесетих дошло до „експлозивног“ развоја – у Србији је пораст тиража забавне штампе према неким истраживањима био невероватних 949,5% у периоду од 1965. до 1972. године, када је заустављен законским мерама, док је пораст тиража дневне штампе био незнатан а тираж озбиљне недељне штампе је опадао. Једно од објашњења тако великог успеха је било и

37 Слободније третирање фактографије, као и коришћење литерарних техника да би се приказала права истина и дубља суштина, била је шездесетих карактеристика „новог новинарства“. Everette, E. D. and William, L. R. (2017 [1974]) *Other Voices: The New Journalism in America*, New York: Routledge.

38 Хоџић, М. (5. IX 1968) Похвала „Истини о незапослености“, *Чик* бр. 36/68, стр. 18.

39 „У низу тих забавних листова не види се да они излазе у Југославији: такви какви су могли би излазити у читавом свијету“ речено је на једном састанку 1952. године; Janjetović, Z. (2011) *Od internacionala do komercijale. Popularna kultura u Jugoslaviji*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, стр. 252.

то да је поред „шунда”, „кича” и „порнографије”, “забавна штампа” неговала “двосмерну комуникацију” и “присан однос са читаоцима”.⁴⁰ Према другом извору у Србији је почетком седамдесетих, без обзира на “закон о шунду”, било око 30 “листова и ревија за забаву и разоноду” укупног тиража бар три пута већег од тиража дневних, информативно-политичких листова.⁴¹ Видимо дакле да „маса“ није била пасивни прималац пропагандних порука, показивала је непослушност, избегавала је званичну политику и једносмерну комуникацију. Непрестана расправа и борба против шунд литературе и забавне штампе, која се може пратити такође од педесетих⁴² и која је кулминирала почетком седамдесетих увођењем административних мера, може се разумети и као потреба и жудња за контролом а не само као борба за *Културу*. Случај „Чик” отвара и друга питања, открива парадоксе социјалистичке Југославије. На пример зашто се један забаван, комерцијално оријентисан лист, уопште бавио таквим темама? Објашњење би се могло сместити негде у оквиру борбе за слободу мишљења и изражавања, против „комунистичког режима”. Али видели смо да је велики одзив читалаца давао таквом усмерењу, а друштвену ангажованост сваког појединца тражио је управо комунизам. У том смислу уређивачка политика „Чика” могла се заснивати и на програму СКЈ, који је заговарао директну демократију.⁴³ Такви парадокси указују на потребу усмеравања истраживања на питања друштвене динамике југословенског

40 Džinić, F. i Bačević, Lj. (1977) *Masovno komuniciranje u Srbiji*, Beograd: BIGZ, str. 100-102.

41 „Закон о шунду” био је „Закон о изменама и допунама Закона о републичком порезу на промет робе на мало”, прво донесен у (ужој) Србији где је почео да се примењује 1972. а наредне године донет је и у покрајинама и другим републикама. Штампана издања су се опорезивала 31,5% од продајне цене осим оних од „посебне друштвене и културне вредности” која су ослобађана комисијски. Гаварић, Д. (1974) Забавна литература, рото-штампа, стрип и шунд. Зашто је уведен порез на промет књига и новина, *Библиотекар* год. 26, св. 4-6, Београд: Друштво библиотекара СР Србије, стр. 35-58.

42 Janjetović, Z. (2011) нав. дело, стр. 219-271; Senjković, R. (2008) *Izgubljeno u prijenosu: Pop iskustvo soc culture*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 51-89.

43 „Систем социјалистичке демократије огромно проширује, и мора све више проширивати, на свим пољима друштвеног живота, стварни демократизам за радне људе. Стварни демократизам за народне масе постоји када оне могу да свакодневно учествују у управљању привредом као и државним, политичким и другим јавним пословима и да слободно и што непосредније, али са осећањем пуне одговорности за заједничке интересе друштва, изражавају и бране своје интересе и потребе, као и своје погледе на опште интересе заједнице. Зато социјалистичка демократија мора по својој суштини и по својим облицима све више постајати директна демократија, са ослоном на најразноврсније облике друштвеног

социјалистичког друштва, поготово на незваничним, приземним нивоима свакодневице, као и на питања отворености тог друштва и спремности да прихвати преговарања, дијалоге, другачија мишљења, критику, како у различитим периодима тако и на различитим нивоима и у различитим модалитетима.

Извори:

Часопис „Чик погоди“ / „Чик“, 1965–1968. године.

Anonim, (СК SKJ), (1980 [1958]) *Program Saveza komunista Jugoslavije*, Beograd: IC Komunist.

ЛИТЕРАТУРА:

Berk, P. (2002 [1992]) *Istorija i društvena teorija*, Beograd: Equilibrium.

Vilijams, R. (1974 [1973]) Baza i nadgradnja u marksističkoj teoriji kulture, *Kultura* br. 26, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 67-84.

Гаварић, Д. (1974) Забавна литература, рото-штампа, стрип и шунд. Зашто је уведен порез на промет књига и новина, *Библиотекар* год. 26, св. 4-6, Београд: Друштво библиотекара СР Србије, стр. 35-58.

Ђорђевић, Ј. (2009) *Postkultura: Uvod u studije kulture*, Beograd, Clio.

Everette, E. D. and William, L. R. (2017 [1974]) *Other Voices: The New Journalism in America*, New York: Routledge.

Janjatović, P. Čik, u: *Leksikon YU mitologije*, drugo prošireno izdanje, priredili: Adrić, I., Arsenijević, V. i Matić, Đ. (2015) , Beograd: Rende.

Janjetović, Z. (2011) *Od internacionale do komercijale. Popularna kultura u Jugoslaviji*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.

Kloskovska, A. (1985 [1964]) *Masovna kultura: kritika i odbrana*, Novi Sad: Matica srpska.

Lopušina, M. (1991) *Crna knjiga. Cenzura u Jugoslaviji 1945–1992*, Beograd: Fokus.

Maze, K. (2008 [1997]) *Bezgranična zabava. Uspon masovne kulture 1850–1970*, Beograd: Službeni glasnik.

Popov, N. (2008, [1990, 1984]) *Društveni sukobi, izazov sociologiji, Beogradski jun 1968*, Beograd: Službeni glasnik.

Senjković, R. (2008) *Izgubljeno u prijenosu: Pop iskustvo soc culture*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

самоуправљања.” Anonim (СК SKJ), (1980 [1958]) *Program Saveza komunista Jugoslavije*, Beograd: IC Komunist, str. 162.

Storey, J. (2015) *Cultural theory and popular culture*, 7th ed, London: Routledge.

Fisk, Dž. (2001 [1989]) *Popularna kultura*, Beograd: Clio.

Hall, S. Notes on deconstructing “the popular”, in: *People’s history and socialist theory*, ed. Samuel, R. (1981), London: Routledge, pp. 227–240.

Džinić, F. i Baćević Lj. (1977) *Masovno komuniciranje u Srbiji*, Beograd: RTB i BIGZ.

Tatomir Toroman
Museum of Yugoslavia, Belgrade

A DARING CHALLENGE

AN (UNEXPECTED) CRITICISM OF YUGOSLAV SOCIETY IN THE POPULAR ENTERTAINMENT MAGAZINE *ČIK*

Abstract

This paper provides an analysis of how the *Čik* magazine, an entertainment magazine with crosswords, puzzles and games, became a kind of an informal youth magazine in interaction with its readers, and how it began to publish articles about social issues and socio-political problems, especially in 1967 and 1968, when it became the most popular magazine in the socialist Yugoslavia. On the basis of this example, it is concluded that the “mass” or “popular” culture in the socialist Yugoslavia could have been, and in certain circumstances was, a dynamic field for avoidance of domination and control, the field for negotiation, resistance and (sometimes) conflict, too. Finally, it is suggested that further research should be focused much more on the social dynamics of everyday life in socialism.

Key words: *Čik magazine, popular press, mass culture, popular culture, SFRY*

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1861186P
УДК 316.723(497.11)"197"
316.7:005.745(497.11)"1971"
оригиналан научни рад

ЧЕТИРИ И ПО ДЕЦЕНИЈЕ КОНФУЗНЕ ТИШИНЕ

АНАЛИЗА РАЗЛОГА ИНСТИТУЦИОНАЛНОГ ЗАБОРАВА НА КОНГРЕС КУЛТУРНЕ АКЦИЈЕ МЕТОДОМ УСМЕНЕ ИСТОРИЈЕ

Сажетак: *Тема овог рада је трагање за верификованим, ванидеолошким значајем и анализа разлога јавног заборава на догађај, који је под именом „Конгрес културне акције у СР Србији” одржан крајем 1971. године у Крагујевцу. У раду се полази од тезе да је реч о највећем скупу из области културне политике у Србији у 20 веку. Прва посебна хипотеза је да су разлози институционалног заборава идеолошки, друга да су тзв. „догађаји на маргини” аутохтона појава и трећа да је најпримеренија врста заборава на овај догађај – „заборав као конфузна тишина”¹. Циљ истраживања је утврђивање реалне слике о догађајима пре, за време и после „Конгреса културне акције”. Методолошки се користи метода „усмене историје” (интервјуи са учесницима), уз анализу садржаја секундарних извора.*

Кључне речи: *Конгрес културне акције, усмена историја, култура сећања, културна политика*

1 Драгићевић-Шешић, М. (2014) Предате олтару богиње Лете: Заборављене у историји: нестале у породичном сећању, *Зборник радова Факултета драмских уметности* (25-26), Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности, стр. 168.

Значај усмене историје

Британски историчар и социолог Пол Томпсон (Paul Thompson) говори како већина постојећих историјских докумената заправо одражава ставове владајућих елита, односно „победника”, па нам и усмена историја омогућава далеко објективнију слику, јер можемо саслушати и сведоке друге стране – поражене. Она нуди реалнију и објективнију реконструкцију прошлости и поставља изазов постојећим историјским ставовима². Томпсон даје и препоруку за истраживање усмене историје, која се огледа у избору саговорника: *Код многих пројеката, као кад је реч о неком догађају или малој групи људи, суштина није у репрезентативности већ у томе ко највише зна, пре свега у учесницима и непосредним сведоцима*³. Познати промотер ове методе, препоручује и да је најбоље комбиновати интервјуе са архивским истраживањима и писањем локалне штампе и одабрати тему „ширег историјског значаја, а која је у довољној мери конкретна и локално релевантна”⁴. Руководећи се методолошким препорукама Пола Томпсона, у наставку рада је фокус на наративима кључних доступних сведока, које смо добили путем интервјуа, уз допуну архивске анализе штампе.

Иницијатива и одржавање Конгреса културне акције

Латинка Перовић је без сумње кључна фигура везана за Конгрес културне акције. Осим што је била прва говорница на скупу, у то време је као генерални секретар Секретаријата Централног комитета Савеза комуниста Србије, била политички најмоћнија жена у српској политици. Такође, уз Марка Никезића, она је прва особа која се везује за политичку групацију тзв. „српских либерала”⁵, који представљају прву политичку опозицију Титу у Србији. Након смене комплетног руководства либерала, Латинка Перовић се посвећује науци (историји), али је због својих антинационалистичких ставова и пропагирања европског просветитељства у Србији, у јавности повезивана са многим представницима интелектуалаца и цивилног сектора који се залагао за демократизацију Србије, тзв. „Другом Србијом” и због тога непрестано осуђивана за „анти-српске” ставове или изворни комунизам (од националиста), догматизам (од

2 Томпсон, П. (2012) *Глас прошлости*, Београд: Клио, стр. 20-21.

3 Исто, стр. 164.

4 Исто, стр. 221.

5 Прихваћен назив за реформско крило Комунистичке партије Србије крајем шездесетих година прошлог века.

„праксистоваца”) или окренутост Европи уместо Русији (од старих комуниста). Њен рад, ставови и пре свега – личност, до данас, више су признати у региону бивше Југославије и Европи, него у Србији.

О иницијативи за одржавање Конгреса и тадашњој реакцији у јавности Латинка Перовић нам је рекла: *Иницијатива за одржавање „Конгреса Културне Акције” је потекла из самог Крагујевца и њен носилац је био Миланче Ђоковић⁶, а онда су се томе придружиле и друге институције, пре свега културне, а онда и партијске и државне у Крагујевцу и та се иницијатива онда посебно ширила по целој Србији, подржале су је друге локалне средине, али је почело да расте интересовање и да се шири та подршка из културних и научних институција, од врло истакнутих појединаца из области науке, уметности, културног, просветног живота... Пошто је та почетна иницијатива имала, као главни садржај побуну против псеудо-културе, против кича, а за неко ширење просвете, подизања културе на виши ниво и наравно, у то време, као и данас увек се постављало питање положаја културе, њеног финансирања, па и положаја уметника и научника у друштву. Дакле, ми смо онда прихватили ту иницијативу и у партији, као једну могућност за окупљање интелигенције и то је вероватно, био најшири скуп те врсте у Србији свакако у периоду после Другог светског рата, а ја мислим и иначе, колико знам културну историју. Ту су били људи различитих професија, различитих генерација и морам рећи – људи врло различитих политичких и идеолошких опредељења. Значи, то је био редак неидеолошки скуп, скуп који је требало да формулише стратегију културног развоја у Србији... Морам да кажем да је сама идеја Конгреса изазвала врло широке дебате, двоструке природе... У партији је постојао доста јак отпор тој иницијативи, сматрало се да је то стварање неког јединственог фронта, да је то потирање тих идеолошких разлика, да је то једно широко савезништво које може да крене у разним правцима... Одзив је био веома широк. Једина институција која је изостала била је Српска књижевна задруга... Зашто они нису дошли? Они су то на неки начин и рекли у тим консултативним разговорима, они су сматрали да то није истинско отварање према интелигенцији и према култури, да је то једна бирократска манипулација и да они у таквим манипулацијама неће учествовати...*

На основу овог наратива, могуће је закључити да је првобитна иницијатива била окренута ка „борби против кича и

6 Председник општине Крагујевац.

шунда” уз нагласак на репозиционирању улоге високе културе у друштву у смислу стратешког развоја, где би у доношењу нове културне политике требало окупити све, без обзира на идеолошки аспект. Само постојање „отпора у партији“ указује да је политика либерала имала противнике на матичном републичком партијском нивоу, а изостанак националистичког блока⁷ – противнике на другој, вредносној равни.

Још један сведок овог догађаја је и књижевник Видосав Стевановић⁸, који у свом усменом наративу нама, даје додатну експликацију сукоба либерала и националиста из културне сфере: *Српски либерали су врло пазили да с једне стране – прихвате све реформе које су потребне за модернизацију друштва и да буду врло обазриви према национализму у његовој најгрубљој форми. У оквиру тог њиховог напора да се с једне стране поштује српско наслеђе, наша култура, наша традиција, јер у то време је обновљено највише манастира и уложено највише новца у такве акције, у оквиру свега тога направљен је Конгрес културне акције, који је управо имао те две тачке – велико поштовање према самобитности културе и традиције и један отклон према политикантским тумачењима шовиниста који су се касније, много касније докопали власти.*

Политички утицај Латинке Перовић је био пресудан за лоцирање манифестације у Крагујевцу, који је изабран на линији политике децентрализације културе у односу на другог конкурента – Београд, а као град са знатно бољом инфраструктуром у односу на трећег претендента – Нову Варош. Члан припремног одбора, Живан Берисављевић, тадашњи републички секретар за образовање, науку и културу је у медијима изјавио: *Крагујевац је по нашем мишљењу један врло добар симбол, управо оних покрета и кретања у култури Србије на бази којих смо и дошли до идеје о стварању културне акције. А то значи да је то град, који по нашем мишљењу најбоље доказује шта значи децентрализација бриге за културу у једној повољнијој материјалној ситуацији. И колико заправо култура добија тиме, што се одговорност за њен развој све више преноси на радне организације*

7 Председник Српске књижевне задруге у том периоду био је Добрица Ћосић, о коме данас Перовићева говори: *Све до доласка либерала на власт, Ћосић и националистички кругови могли су да утичу на рад партије*; Никчевић, Т. (08. 02. 2016) Латинка Перовић (II): Никада нећемо сазнати истину о убиству Ћинђића, *Newsweek* Србија, стр. 16.

8 На Конгресу је, према сопственим речима, учествовао као делегат Удружења књижевника Србије, поред Ристе Тошовића, председника и Слободана Ракетића, писца. Заједнички реферат прочитао је Ристо Тошовић.

и општине.⁹ Децентрализација културе и културна акција¹⁰, као кључне идентификоване форме културне политике „српских либерала” недвосмислено нам указују да је њихова културна политика била у духу, тада актуелне „француске школе”¹¹ коју је промовисао Андре Малро, њихов први министар културе, која се ослањала најшире речено на – демократизацију културе.

Конгрес културне акције у Србији је одржан од 28. до 30. Октобра, 1971. године у Крагујевцу, у новосаграђеној и за то време најмодернијој конгресно – сценској дворани „Шумадија”. Као прва национална платформа за редефинисање културне политике се бавио стратешки битним темама у својој агенди – улогом образовања (школа) у култури, положајем уметника, финансирањем културе, стварањем нових културних центара у смислу децентрализације, положајем културе на селу, развојем библиотека, радија, штампе и телевизије..., тако да је као највећа манифестација у области државне културне политике, заиста имао идејну тежину. Као и персоналну, јер је окупио кредибилне учеснике – од нобеловца Иве Андрића, књижевника Оскара Давича и Александра Вуча, потом партијског врха земље – Мијалка Тодоровића, Петра Стамболића, Марка Никезића, преко глумачких звезда, искусних попут Мире Ступице, преко оних у успону попут Милене Дравић, до представника привреде, градова и друштвених организација у унутрашњости и регионално – делегата из других републике старе Југославије...

Сама структура учесника нам опет прави паралелу са „француском школом”, која је заговарала да сама културна акција, као „институционална, друштвено вођена анимациона акција ширег значаја”¹², мора користити све облике дифузије културе, али подразумева и „укључивање различитих група становништва, организација, институција и удружења грађана”¹³ са циљем буђења интересовања заједнице ка одређеном проблему и покретањем оних који га могу решити.

9 Берисављевић, Ж. (26. новембар, 1970) Култура у самоуправном друштву, *Светлост*, стр. 7.

10 Пре свега, цео догађај је био продукт иницијативе „Деценија културних акција”, коју су спроводиле тадашње Културно-просветне заједнице у: Аноним, (16. април, 1970.) Деценија културних акција, *Светлост*, стр. 7.

11 Драгићевић-Шешић, М. и Стојковић, Б. Државни престижно-просветитељски модел културне политике у: *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг* (2000), Београд: Клио, стр. 25.

12 Драгићевић-Шешић, М. и Стојковић, Б. нав. дело, стр. 166.

13 Исто, стр. 168.

У свом уводном говору, Латинка Перовић је поручила јавности: *У друштву које још увек карактерише економска неразвијеност, низак степен цивилизације, непросвећеност и културна заосталост – демократизација културе значиће за дуго елементарно описмењавање, масовно образовање, приближавање културних добара најширим друштвеним слојевима, урбанизацију села и чистоћу наших градова*¹⁴.

Очигледно је да Латинка Перовић културу схвата на широк начин, који обухвата потпуну реформу друштва. У наставку свог говора на отварању Конгреса, она већ улази у неопходност политичког плурализма, што је у тадашњем монопартијском систему звучало као аларм за мониторинг: *...Поставља се и питање институција у култури, науци, образовању. Није реч о њиховој потреби, већ о њиховој оријентацији. Конзервативизам није, ни мање ни више, законит у њима но што је у читавом друштву. Зато и није решење само у томе да прогнамо конзервативизам, већ у томе да створимо простор за ново. Речено је да старе богове није довољно сахранити, треба створити свет у коме они неће моћи да живе.*¹⁵

Последња реченица цитата уводног говора Латинке Перовић је потом била искоришћена као основа за политички обрачун са „српским либералима”, о чему ће касније и лично посведочити. Међутим, откривамо и сличне асоцијације у изјавама њихових француских узора у културној политици, по нашем схватању. Андре Малро у скупштини говори о комерцијализацији на следећи начин: *Један од врло важних задатака културне политике јесте и борба против комерцијалних односа у култури. У домену имагинарног (уметности, примедба Драгићевић-Шешић), богови су мртви али ђаволи су живи /.../ Људи који се тиме баве, баве се ради новца (филмском индустријом, примедба исто), чинећи уступке најнижим људским инстинктима. И када не би било никакве културне акције..., сигурно је да би се и култура и уметност развијали нежељеним правцем. Стога је задатак државне политике у области културе да спречи, колико је то могуће у оквиру постојећег друштвено-економског система, комерцијализацију културног живота*¹⁶. Ова компарација је битна, јер из ње видимо да је француска културна

14 Група аутора (1971) *Конгрес културне акције у СР Србији*, библиотека „Теме дана”, Београд: Републички секретаријат за информације, стр. 10.

15 Исто, стр. 12.

16 Драгићевић-Шешић, М. (1981) *Институционални систем Културне политике Француске*, магистарски рад, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду, стр. 57.

политика под комерцијализацијом подразумевала филм, док је овдашња имала шири фокус.

Следећи анализирани учесник Конгреса, Александар Бакочевић¹⁷, у свом реферату демократизацију културе усмерава ка децентрализацији: *Социјализација и демократизација културе подразумевају смишљен програм таквог културног развоја који ће довести до потпуног смањења великих разлика између развијених и неразвијених региона, поступног укидања сада још увек постојеће и у неким случајевима још изразите културне неправедности и неједнаких услова грађана да учествују у културном животу*¹⁸. Али зато наредни анализирани говорници фокус стављају на шунд. Први је Ђоко Стојичић¹⁹, који у реферату „Млада генерација и култура” говори: *У походу на присталице, шунд врло лако придобија онај део омладине који иначе нема могућности да прими културне вредности и која је ван сваке културне комуникације...Један од ефикасних видова борбе против шунда је борба за вредности...Средства јавног информисања, штампа, радио и телевизија, естрадне уметности, грамофонске издавачке куће, моћни ствараоци мишљења и укуса, уколико посвете већу пажњу младом човеку, утолико ће више помоћи његово културно богаћење*²⁰. Такође и у раду поменути Живан Берисављевић идентификује шунд као опасност и мас-медије као канал: *...Приметним злоупотребама нових моћних медија и њихове самосталности за уносно раубовање најнижег укуса културно нееманципованог тржишта, које је читаве делове најтиражније издавачке делатности и штампе, неке утицајне програме радија и ТВ и продукцију грамофонских плоча учинило моћним носиоцем ширења и пропаганде невредности и најјефтинијих садржаја*.²¹

Најсадржајнију анализу културне политике, у свом говору је представио Стеван Мајсторовић²², који је представио конкретне податке о стању културе у Југославији у односу на свет: *...Мрежа биоскопа у Југославији је, на пример, развијенија него у СССР-у, СР Немачкој и Великој Британији. По броју издатих књига на 10.000 становника Југославија*

17 Друштвено-политички радник, у време Конгреса културне акције на функцији потпредседника Извршног већа Србије у области културе и образовања.

18 Група аутора, *Конгрес културне акције у СР Србији*, нав. дело, стр. 27.

19 Председник Централног комитета Савеза омладине Југославије 1971.

20 Група аутора, *Конгрес културне акције у СР Србији*, нав. дело, стр. 62.

21 Исто, стр. 73.

22 Оснивач Завода за проучавање културног развитка Србије.

је испред Бугарске, Белгије, Француске, Румуније, СССР-а, Пољске и САД!...Према истом извору, мрежа музеја у Југославији је развијенија него у Пољској, СССР-у и СР Немачкој....Тек када се квантитативни аспект допуни и квалитативним, упоређивање са развијеним срединама има смисла²³..., али и упутио врло јасну поруку о значају менаџмента у култури, који је тада био у настанку: Потребан је таленат да се изведе уметничко дело, али је исто тако потребан таленат, само другачије врсте, да се данас успешно воде уметничке институције.

Анализу дискусија на Конгресу културне акције, из којих сазнајемо смерове тадашње културне политике, завршићемо са из штампе пренетом изјавом нобеловца Иве Андрића поводом сопственог учешћа на Конгресу, а из које назиремо ноту промовисања партиципативног стратешког планирања: *...Конгрес је мост, јер је немогуће саставити оволико света и то компетентних људи, меродавних, а да се притом не осветле нека питања... Промашај није могућ и од страха од промашаја није добро не чинити ништа... У сваком случају неће нико моћи казати да није имао прилике да каже шта мисли...*²⁴

Непосредни сведок Конгреса, Зоран Матовић²⁵, који је као организатор и омладински руководилац учествовао на њему, о темама дискусија нам је рекао: *Може се рећи да је код свих провејавала сагласност да се морају предузети мере и акције како би се култура заштитила од поплаве „шунда и кича”, како се тада говорило, а радило уствари о продору масовне супкултуре која није марила за квалитет већ јој је главни циљ био тржиште и зарада. Односило се то пре свега, на део штампаних медија (књиге, часописи, стрипови), музику (тзв. новокомпоновању), па и на део позоришне и филмске продукције. Њихови садржаји су, оцена је готово свих учесника, били у супротности са традиционалним вредностима наше културе и уметности, али и са неким тада важећим погледима на свет.*

Сматрамо да је управо овај фокус изазвао и аутохтону „културну акцију“, која је по ономе што се данас назива „вираљност“, касније и одредио поимање Конгреса у култури сећања.

23 Група аутора, *Конгрес културне акције у СР Србији*, нав. дело, стр. 105.

24 Аноним, (04. XI 1971) *Светлост*, број 44, стр. 8.

25 Председник Савеза омладине Крагујевца 1971.

*Догађаји „на маргини”
Конгреса културне акције*

На самом почетку Конгреса, испред места одржавања – градске дворане „Шумадија”, у вечерњим сатима окупила се група од неколико стотина крагујевачких омладинаца, која је носила транспаренте, на којима су од појединих били следећи написи: „Ко високо лети, ако чита Старт – заиста ниско пада!”, „Стартујмо без шунда у култури!”, „Нећемо шунд усред културе!” и као врхунац своје „културне акције” – на великој ломачи спалила примерке тада популарних магазина („Чик”, „Адам и Ева”, „Старт”... прим. аут.). Исто је документовала новинарска белешка са фотографијом из локалног листа који је пратио догађај.²⁶

Која је позадина овог догађаја, који као ултимативни, користе сви опонентни Конгреса? Како нисмо нашли релевантне документоване податке, користили смо поново методу усмене историје, путем сведочења актера.

Латинка Перовић нам о овоме прича: ... *Можда је то проистекло из оне примарне иницијативе да то буде Конгрес против шунда, кича, псеудокултуре, али то, са суштином Конгреса, са главним организаторима, са људима који су ставили свој ауторитет, својим присуством изложили га јавности, апсолутно никакве везе није имало. И то је касније дошло као покушај да се девалвира та иницијатива, ...која је имала да служи слободи и стваралаштву, злоупотреби и да се каже да је она заправо била – фашистичка, хитлеровска, јер наравно да је спаљивање књига могло само на то да подсећа и да само такве асоцијације изазива.*

Видосав Стевановић нам је рекао следеће: *Већ друге вечери Конгреса културне акције, најеминентнијег културног скупна коме сам ја икад присуствовао у екс – Југославији, догодио се инцидент. Омладинци Крагујевца спаљивали су прве еротске листове, међу њих је спадао и тадашњи „Јеж” . То је изазвало велику осуду свих учесника Конгреса и свих организатора Конгреса.*

Сведочење Зорана Матовића нам пружа још потпуније информације: *Ко је и зашто палио часописе и стрипове? То је остала једина црна мрља на та три дана трајања Конгреса. Конгрес уопште није протекао у духу да се решење тражи у забранама, репресији, спаљивању. Иако је тај инцидент извела група младих људи, они нису имали никакве везе са омладинском организацијом, нити било којом другом*

26 Аноним, (04. XI. 1971) *Светлост*, број 44, стр. 9.

институцијом. Ни на једном договору у грађу о организацији Конгреса се није ни поменула таква акција, а камоли да је неко добио задатак да то организује. На тој својеврсној „логорској ватри” нашли су се углавном часописи, „викенд романи”, стрипови али не и књига. Матовић има и тезу да је ... носилац те „акције” био редитељ директног телевизијског преноса са Конгреса који је желео да има и неке „специјалне ефекте” и својим личним познанствима и везама организовао да се мања група младих окупи и донесе стрипове и плоче које ће запалити, па још и да „буду на телевизији”.

У разговору са још једним сведоком, Милошем Јовановићем, новинаром из Крагујевца, који је у то време као млади Гимназијалац пратио поменута дешавања, дошли смо до податка да та група која је спаљивала часописе није заиста имала никакве везе са званичним омладинским организацијама, као и да су поједини потом саслушавани у полицији: *Они нису знали како ће да се све заврши, схватили су то као јединствену прилику за локалну промоцију духа шездесетосме.*

Ради утврђивања што тачније позадине наведеног догађаја, успели смо и да идентификујемо и непосредне актере, које смо интервјуисали. Први је Милан Ђокић, тадашњи професор Крагујевачке Гимназије задужен за рад са младима: *Омладинска организација Крагујевачке гимназије, имала је један врло јасан критички став према тој штампи која се у то време појавила. Суочени са таквом једном чињеницом дошло је до идеје да се изрази један револт према таквој штампи. Била је згодна прилика, пошто је у то време одржан Конгрес културне акције у Крагујевцу...Ту су били разноразни транспаренти. Врло упечатљива је била једна порука која је гласила: „Вратимо достајанство речима”. Та маса света се невероватно брзо скупилa. Како смо ми кренули...та се колона повећавала. Људи који су са стране, са оних тротоара гледали, одједном су се прикључивали. Вероватно су читали оне поруке са транспарената и то им је вероватно одговарало и сами су хтели да дају некакав допринос тој акцији. Ми смо ту акцију, спаљивања те жуте штампе испланирали до краја. Нисмо хтели томе да дамо некакав публицитет... И тамо када смо стигли пред скупштину града, на онај плато испред улаза, наједанпут је сад ту букнула, та буктиња која је направљена од те „жуте штампе”... Ја сам видео, био сам у непосредној близини да су неки људи из СУП-а, који су били у цивилу, који су се страшно бунили. Грдили су, псовали су оне камермане. Покушали су физички да их спрече. Да то не снимају. Морам то да нагласим. Тамо није било никаквих бацања књига, спаљивања*

књига, нити спаљивања неких других листова, рецимо као што је „Политика”, напротив. После тога је било одређених реакција. Неки су врло похвално писали о томе. Да је то један израз неслагања омладине са тим што се презентира преко те „жутих штампе”. А други су опет сматрали да је то културни вандализам. Да је то опет насртај на слободу мисли, на слободу изражавања...

Други актер је Берислав Стевановић, председник Омладинске организације Крагујевачке Гимназије: *Остала је једна дилема која је годинама трајала, где сам ја можда мењао ставове према свему овоме. Ипак је у питању штампа, па и слобода речи. Опет кажем, цео тај наш протест, та наша активност, ангажман, очигледно да није уродио плодом, јер ми видимо данас која је ситуација. То је неупоредиво са оним што је онда било и у штампи и у друштву и у некој култури.*

„Постконгресна” дешавања

Шта се дешавало након Конгреса културне акције и колико су до сада приказани догађаји утицали на њих? Историјски је податак, да су Латинка Перовић и „српски либерали” потом нестали са политичке сцене, али у којој мери су дешавања на Конгресу на то утицала? Поново ћемо се ослонити на усмена сведочења, као прво, Латинке Перовић: ... *Већ крајем године је дошло до обрачуна са политиком у Хрватској, цела 1972. година кризе у Србији и припрема за обрачун политички у Србији, тако да је тај догађај, што није први пут код нас, уместо да буде узет као један чин удаљавања од догматизма као један покушај отварања, ако хоћете – као наше настојање да се цивилизујемо – био је једна од кључних тачака у тој оптужби против руководства које је одлазило – да је оно било опортуно, да је извршило окупљање и левих и десних, да је на неки начин замагљена та револуционарна суштина партије. У уводном реферату је била једна реченица „... Да ми не треба да укидамо богове, него да треба да стварамо услове у којима они нису могући...”. То је било схваћено као алузија на ауторитарну власт, као алузија директно на Тита и око тога је било врло много окапања.*

Видосав Стевановић говори да је тада ...у првом таласу уклоњено око 6.000 руководиоца у Србији.

Разлози заборав на Конгрес културне акције

За утврђивање разлога институционалног заборав на Конгрес културне акције, послужићемо се познатом теоретском

матрицом коју је развио Пол Конертон, а коју је допунила Драгићевић-Шешић. У својој теорији, Конертон препознаје седам типова заборава: 1. *Репресивно брисање из историје* (Једна од најчешћих државних политика препозната у максими „победници пишу историју”, брисање личности, владара, династија, царства...), 2. *Прескриптивно брисање* (Ко је чини носилац ауторитета зарад добробити свих страна, пример – заборав међуетничких убистава зарад новог заједничког идентитета), 3. *Заборав који је неопходан (конститутиван) у изградњи нових идентитета* (Када се митови мењају да би одговарали новом времену и околностима, карактеристично за друштва усмене културе), 4. *Структурална амнезија* (Када се тежи сећању само друштвено оправданих и релевантних ствари у историји), 5. *Заборав као поништавање* (Настаје услед претеране количине информација), 6. *Заборав као „планирана” застарелост* (Везано за масовну потрошњу, када је императив нови бренд и његово поседовање) и 7. *Заборав као понижавајућа тишина* (Најбоље објашњавају примери – бомбардовање немачких градова на крају Другог светског рата, егзодус Немаца из Војводине, протеривања становништва током ратова приликом распада бивше Југославије...).

Драгићевић-Шешић додаје Конертоновој категоризацији још две врсте заборава: *Заборав као срамна тишина* (Сва понашања која се у патријархалном друштву оцењују као срамна, попут силовања и бежања од куће) и *Заборав као конфузна тишина* (Условљен конфузним спољним комуникативним оквиром – питање антифашистичких покрета у Србији током Другог светског рата, односа према Краљевини, српству и црногорству, српском језику)²⁷.

Сматрамо да је управо последња врста заборава – заборав као конфузна тишина, најприкладнији за Конгрес културне акције. Зашто? Прво, није се знало код истраживача, сме ли уопште да се то проучава (Професорка Шешић нам је у разговору напоменула: *Нико од наших професора није знао сме ли о томе да се прича!*). Такође, што је већ експлицирано у првом делу, приликом истраживања наилази се на директно супротстављене, готово конфузне обрасце и чињенице, иза којих несумњиво стоји прећутно непомињање политички поражених. На наше питање – ко је инсистирао на заборава Конгреса, учесник, Зоран Матовић нам је кратко одговорио: *Исти они због којих је нестао и самоуправни социјализам!*

27 Драгићевић-Шешић, М. *Предате олтару богиње Лете: Заборављене у историји: нестале у породичном сећању*, нав. дело, стр. 163-168.

Закључак

Конгрес културне акције као манифестацију, односно догађај, треба искључиво анализирати уз апстраховање идеолошког оквира и тзв. „догађаја са маргине”, јер се само тако на научној бази могу посматрати његове основне идеје садржане у и данас актуелним питањима културне политике у Србији (децентрализација, рурални развој, родна равноправност, образовање као предуслов развоја публике, употреба културе као средства развоја земље, промоција вредности...). Ако се изузме „борба против шунда”, као очигледни, највидљивији у јавности културни фокус, долазимо до базичних идеја културне политике Конгреса, које су биле на таласу „француског модела”: *Као основни идејни постулат француске културне политике, демократизација културе је развијала концепт домова културе „као инструмента културне дифузије”, концепт анимације „као неопходне посредничке делатности” и визију будуће „бесплатности културе”*²⁸. Основни задаци француске културне политике су се односили на „заштиту културне баштине, подстицање стваралаштва, уметничко образовање и дифузију културе”²⁹, али су кроз планске документе они дељени на конкретне задатке, попут децентрализације и анимације. То потврђује и Мајсторовић³⁰, закључујући да је у том периоду подигнуто више домова културе у унутрашњости него у читавој деценији пре тога а по њему се те чињенице поклапају са периодом децентрализације због чега је ову коинциденцију тешко назвати случајном... А Драгићевић-Шешић у истраживању поменутог модела наводи да се у Француској често изградња домова културе и термин „децентрализација културе” узимају као синоними³¹. Нису утврђени никакви релевантни докази да спаљивање часописа има везе са организаторима и учесницима Конгреса. Дисонантно тумачење Конгреса и реинтерпретирање догађаја су директни производи разлике у идеолошким ставовима субјеката који исто промовишу у јавности. Реинтерпретирање је изражено и у вези тумачења цензуре, појма „жртве” и схватања уметничких слобода, као и евалуације типа квалитета производа

28 Драгићевић-Шешић, М. (1981) *Институционални систем Културне политике Француске*, магистарски рад, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду, стр. 52.

29 Исто, стр. 54.

30 Мајсторовић, С. (1969) *Право на културу*, *Култура* бр. 5-6, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 82-83.

31 Драгићевић-Шешић, М. (1981) *Институционални систем Културне политике Француске*, магистарски рад, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду, стр. 236.

популарне културе тог времена. Као основни тип институционалног заборава на Конгрес културне акције, можемо изабрати модел „конфузног сећања”.

ЛИТЕРАТУРА:

Аноним, (16. април 1970) Деценија културних акција, *Светлост*.

Аноним, (04. XI. 1971) број 44, *Светлост*, стр. 8-9.

Берисављевић, Ж. (26. 11. 1970) Култура у самоуправном друштву, *Светлост*.

Група аутора (1971) *Конгрес културне акције у СР Србији*, библиотека „Теме дана”, Београд: Републички секретаријат за информације, стр. 10–12./27/62/73/105.

Драгићевић-Шешић, М. (1981) *Институционални систем Културне политике Француске*, магистарски рад, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду, стр. 52/54/57/236.

Драгићевић-Шешић, М. Предате олтару богиње Лете: Заборављене у историји: нестале у породичном сећању, *Зборник радова Факултета драмских уметности* (25-26), (2014), Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности.

Драгићевић-Шешић, М. и Стојковић, Б. (2000) *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*, Београд: Клио, стр. 25/166/168.

Мајсторовић, С. (1969) Право на културу, *Култура бр 5/6*, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 82-83.

Никчевић, Т. (08.02.2016) Латинка Перовић (II): Никада нећемо сазнати истину о убиству Ђинђића, *Newsweek Србија*.

Томпсон, П. (2012) *Глас прошлости*, Београд: Клио, стр. 20-21/131/164/221.

Vladimir Paunović
University of Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

FOUR AND A HALF DECADES OF
“CONFUSED SILENCE”

AN ANALYSIS OF THE REASONS FOR INSTITUTIONAL
OBLIVION OF THE CONGRESS OF CULTURAL ACTIONS,
BY ORAL HISTORY METHOD

Abstract

The purpose of this paper is a search for verified non-ideological significance and an analysis of the reasons for public neglect of the event called “Congress of Cultural Action in SR Serbia”, held in Kragujevac at the end of 1971. The paper starts from the fact that the Congress was the biggest relevant event in the field of redefinition of national cultural policy in Serbia in the 20th century, whose content should be viewed outside of the ideological framework. The first special hypothesis is that the main reason for the institutional neglect of this event was related to the opposite political views; the other hypothesis is that the so-called “marginal events” were autochthonous and were not directly connected with the Congress; and the third one implies that the most appropriate type of oblivion of this event is what we could call “forgetting as a confusing silence.” The aim of the research is to determine the real picture of the events preceding, during and after the Congress of Cultural Action, its significance and the reasons for forgetting such an event. We relied primarily on the method of “oral history”, with an analysis of the content of secondary sources. The paper strives for recommendations that would define the importance of abstracting ideological assumptions in a study of content that has scientific potential.

Key words: *Congress of Cultural Action, oral history, culture of remembrance, cultural policy*

Институт за савремену историју, Београд

DOI 10.5937/kultura1861201B

УДК 001.89:316.75(497.1)"195/198"(093.2)

378.014.5(497.1)"195/198"(093.2)

оригиналан научни рад

РАЗВОЈ НАУКЕ У ЈУГОСЛАВИЈИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

Сажетак: У раду се даје преглед развоја научне делатности у Југославији у периоду једнопартијске социјалистичке државе после Другог светског рата. Посвећена је пажња државним органима надлежним за питања науке, научним установама, универзитетима, академијама наука и институтима, броју и школовању научних кадрова, а нарочито формулисању и реализацији државне и партијске научне политике.

Кључне речи: Југославија, наука, универзитети, академије наука, институти, интелигенција, међународна сарадња

Долазак Комунистичке партије Југославије на власт после Другог светског рата пресудно је утицао на целокупни послератни развој југословенске државе, друштва и економије, па тако и на развој научне делатности.¹ Наука је у комунистичким плановима и пропаганди имала веома важну улогу. Развој науке (као и просвете) је представљан као основни инструмент за извлачење друштва из наслеђене економске, културне и просветне заосталости, што је представљано као један од основних циљева нове власти. Наслеђену заосталост је најбоље илустровао број неписмених становника који је пре рата, према попису из 1931. године, износио 44,6%, а код женске популације 56,4%. Предратни школски систем је био неразвијен и није успевао да значајно смањи

¹ Рад је део пројекта *Српско друштво у југословенској држави у 20. веку – између демократије и диктатуре* (бр. 177016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

број неписмених лица, нити да побољша образовну структуру становништва. Упркос напорима, држава није успевала да обавезном основном школом обухвати сву децу, што је доводило до појаве нових аналфабета. Средње школе је похађао занемарљив проценат деце, што је сужавало ионако уску основу за развој високог школства. У Краљевини Југославији су крајем 30-их година постојала три универзитета (у Београду, основан 1905, у Загребу 1874. и у Љубљани 1919) и студирало је 16.978 студената. Постојале су и три академије наука (Српска краљевска академија у Београду, Југословенска академија знаности и уметности у Загребу и Словенска академија знаности и уметности у Љубљани). У периоду између два светска рата у Краљевини Југославији је отворен низ завода, института и катедри и вишеструко је увећан број студената и научног кадра. На универзитетима и у академијама је деловао низ научника, који су стекли докторате у великим европским научним центрима, формирали и развијали различите научне дисциплине и играли запажену улогу у друштвеном и културном животу. Међутим, висока достигнућа научне и високошколске елите нису имале значајнијег утицаја на општи друштвени, просветни културни, економски и научно-технолошки развој државе и Краљевина се по броју неписмених, образовној структури, привредном и технолошком развоју налазила на самом европском зачељу.²

Нова комунистичка власт је после 1945. имала потпуну контролу над дефинисањем и реализацијом научне политике, преко државних органа надлежних за просвету, културу и науку на савезном и на републичким нивоима, а поред тога и преко партијског Агитпроп апарата. Намера је била да се целокупан научни живот концентрише у партијским рукама, да се њиме руководи преко партијских директива, да се поставе нови циљеви научне политике и да се временом изгради нова научна инфраструктура и нова научна интелигенција. Већ у Уставу из јануара 1946. формално је прокламована слобода научног рада и држава се обавезала да помаже науку и уметност у циљу развитка народне културе и

2 *Jugoslavija 1918–1988, Statistički godišnjak*, Beograd: Savezni zavod za statistiku, (1989), str. 39, 95; Petranović, B. (1988) *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, III, Beograd: Nolit, str. 56-85, 310-319, 324-359; Димић, Љ. (1996) *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, I-III, Београд: Стубови културе, стр. I, 23-82; II, 7-313; III, 263-410; Исић, М. (2005) *Основно школство у Србији 1918–1941*, књига 1, Београд: Институт за новију историју Србије; Бонцић, Д. (2008) *Просвета и наука у Србији и Југославији 1945–1990, Историја 20. века бр. 2*, Београд: Институт за савремену историју, стр. 390-393.

народног благостања.³ У суштини, аутономија научног рада и научних установа је била потпуно урушена и запостављена, а отворени циљ нове власти је био потпуно уклапање науке у нови политичко-идеолошки и друштвено-економски систем у којем није било места за традиционалне вредности високошколских и научних установа.

У складу са комунистичким идеалима, основна смерница од почетка је била „демократизација науке“, односно њено повезивање за потребама народа, народне привреде и друштва, чиме је требало превазићи, према комунистичком становишту, најважнији проблем предратне науке, неповезаност са народом и недовољан утицај на општи развој привреде и друштва. Наука у новом друштву је требало да „служи народу“ и потребама народа, а те потребе је безговорно одређивала владајућа партија својим актима и директивама. Кључни корак на том плану представљало је увођење амбициозног Првог петогодишњег плана развоја привреде Југославије априла 1947. према којем су, по совјетском узор, прецизно и детаљно прокламовани задаци свих сегмената друштва на реализацији плана економског и културног развоја земље, изласка из привредне и културне заосталости, индустријализације, електрификације, повећања одбрамбене способности земље и пораста општег благостања. У том контексту, универзитети и више школе у земљи су имале задатак да постану „фабрике кадрова“ и то „фабрике“ „нове социјалистичке интелигенције“ која је морала да буде одана државном врху, Комунистичкој партији и марксизму – лењинизму. Институти, заводи, лабораторије и друге научне установе, које су у то време осниване при академијама наука, универзитетима, министарствима и привредним организацијама, су имале задатак да формирају марксистички научни подмладак и да овладају знањима и технолошким и техничким процесима за спровођење планиране индустријализације и електрификације земље и других планских задатака. Истовремено, научне установе у области друштвених и хуманистичких наука су имале циљ да омогуће излазак друштва из културне и просветне заосталости и да поставе „научне“ и идеолошке темеље новог социјалистичког друштва, културе, просвете и науке.⁴

3 Устав ФНРЈ, 31. јануар 1946, Београд: Службени лист, 1946, стр. 17-18.

4 Petranović, B. нав. дело, стр. 120-157; Dimić, Lj. (1988) *Agitprop kultura 1945–1952, Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji*, Beograd: Rad, str. 28-61, 245-252; Bondžić, D. (2004) *Beogradski univerzitet 1944–1952*, Beograd: Institut za savremenu istoriju, str. 103-124, 132-136; Бонцић, Д. *Просвета и наука у Србији и Југославији 1945–1990*, стр. 395-398, 400-402.

Научне установе и научно-истраживачки рад су прилагођавани новим условима. У Југославији су крајем 40-их година и даље постојале три академије наука (у Београду, Загребу и Љубљани). Поред тога, постојала су 64 научна друштва са 388 подружнице у ФНРЈ и 17 научних друштава са 163 подружнице у Србији, шест савеза научних друштава и 615 института и завода, од чега 45 при академијама наука, 440 при факултетима и 130 при савезним и републичким министарствима и комитетима. Ради сарадње академија и представљања југословенске науке у земљи и иностранству јуна 1948. је основан Академијски савет у Београду. Однос Српске академије и владајуће партије је од почетка био испуњен неповерењем и сукобом. Партија је желела да потчини традиционалну установу својим тежњама и укључи је у „демократизацију” научног живота и друштвено политички живот, док су академици у већини пружали отпор и тежили очувању традиционалних основа рада академије (само двојица су били чланови Комунистичке партије). После многих притисака и кризе у раду, средином 1947. је донет Закон о САН којим је академија стављена под контролу Партије и државе, укључена у развој друштва и привреде и пре свега у решавање задатака петогодишњег плана. Академија је имала шест одељења, Влада Србије је на предлог Академије могла да оснива и нова, избор нових чланова је вршила скупштина Академије, а потврђивао Президијум Владе, чиме је држава, односно Партија, добила утицај на рад установе, али не и потпуну превласт. Академија је имала Скупштину, Председништво и Председника (до 1960. Александар Белић) и институте преко којих је организовала научно-истраживачки рад. Задатак Академије је био и подизање научног подмлатка, тако да је добила право да даје докторате, што је потврђено Законом о стицању научног степена доктора наука, октобра 1948. (до 1954). Радом одељења су руководили секретари, а института управници.⁵

И Југословенска академија знаности и уметности (ЈАЗУ) је као главна научна установа у Хрватској обновљена после Другог светског рата, тежећи да се ослободи тешког бремена из периода усташке власти и да, под сталним надзором и усмеравањем партијских органа, успостави међународну сарадњу, везе са другим академијама у земљи и чврсте везе са новим државним органима и новом научном политиком. Нови Закон о ЈАЗУ је донет децембра 1947. и у њему је

5 Исто, стр. 402; *Информативни приручник о Југославији*, Београд: Дирекција за информације Владе ФНРЈ, (1951), стр. 637-644; Petranović, B. нав. дело, стр. 1156-158; Dimić, Lj. *Agitprop kultura 1945-1952*, стр. 55-61.

одређено устројство Академије и њени задаци. Академији је остављена извесна аутономија, али власти су осигурале свој утицај правом потврђивања одређених одлука Академијиних органа. И ЈАЗУ је по совјетском моделу формирала институте који су имали задатак да развијају научни рад у земљи и таквих института је почетком 50-их година већ било 37 (у исто време Српска академија наука је основала 25, а Словенска академија знаности и уметности 12 института).⁶ Блискост новим властима академије наука у Југославији су врло брзо после рата потврђивале примајући Јосипа Броза Тита и друге високе функционере у своје редове као почасне или пуноправне чланове, позивајући их на своје годишње скупштине и прославе и дајући изјаве подршке у појединим кључним унутрашњополитичким и спољнополитичким тренуцима (сукоб са Информбироом 1948, итд.). Тако је Тито постао почасни члан ЈАЗУ децембра 1947, а потом српске и словеначке академије наука новембра 1948.⁷

Непосредно после Другог светског рата у Југославији су наставила да раде три предратна универзитета, у Београду, Загребу и Љубљани, прилагођавајући се новим политичким условима и новој научно-просветној политици. Универзитети су прихватили ограничење своје аутономије и улогу „фабрике кадрова”, односно задатак да школују што већи број потребних висококвалификованих стручњака у новом систему. У складу с тим, на универзитетима је константно растао број факултета и одсека, пре свега оних потребних за привредни развој земље, а исто тако и број уписаних студената. Број факултета у Југославији је порастао са 21 1945. на 53 1950. године, а у Србији у истом периоду са 7 на 18. Исто тако, формиране су и нове уметничке академије, високе и више школе. Број студената је био у сталном порасту тако да је у Југославији од 1946. до 1950. повећан са 39.239 на 59.822 (у Србији са 21.992 на 32.013, у Хрватској са 12.651 на 16.064, у Словенији са 3.463 на 6.232). Истовремено је и број дипломираних студената у Југославији порастао са 1.021 1946. на 4.006 1950, односно скоро је учетворостручен, што је био и основни циљ нове просветне политике. У том циљу су већ од 1946. оснивани и нови факултети, а 1949. године и универзитети у Сарајеву и Скопљу, који су поред задатка да повећају број високообразованих стручњака у

6 Najbar-Agičić, M. (2013) *Kultura, znanost, ideologija. Prilozi istraživanju politike komunističkih vlasti u Hrvatskoj od 1945. do 1960. na polju kulture i znanosti*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 104-123.

7 Bondžić, D. Titove titule. Josip Broz i naučne ustanove, u: *Tito – viđenja i tumačenja*, zbornik radova, priredila Manojlović Pintar, O. (2011), Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, str. 372-377.

земљи, имали и политичку улогу као нови национални и ре-публички високошколски центри и представљали су зачетак процеса деметрополизације високог школства који је до пуног изражаја дошао у наредном периоду. Од 1947. године је вршен плански упис на факултете, усклађен са задацима Првог петогодишњег плана, према којем су високе школе током планског периода морале да упишу и школују тачно одређен број студената и то по појединим струкама, што се ипак врло брзо показало као нереално очекивање. Као нереална се показала и жеља нове власти да сви универзитетски наставници и студенти буду представници „нове социјалистичке интелигенције“, потпуно одани владајућој партији и васпитани на идеологији марксизма. Партија је од почетка успоставила строгу контролу над политичким и идеолошким стањем на универзитетима и у почетку је покушала да лоше политичке прилике и неслагање наставника и студената са комунистичким режимом реши притисцима и прогонном, да би касније, са учвршћивањем режима, дошло до попуштања са обе стране и компромиса.⁸

Од краја Другог светског рата до краја 40-их година научна политика у Југославији је била заснована на совјетским научним утицајима и моделима. Југословенске власти су очекивале и тражиле велику помоћ од Совјетског Савеза у кадровима, материјалу и организацији научног рада и тежиле да заснују своју научну политику на совјетском научно-истраживачком моделу и достигнућима совјетске науке. Везе научних установа и научника су оствариване преко највиших државних органа и на основу међудржавних споразума, али и преко Друштва за културну сарадњу Југославије и СССР-а. На југословенским високошколским установама су увођени совјетски наставни планови и програми, обавезно учење руског језика, уџбеници и литература на руском језику или преводи совјетских уџбеника. У научне библиотеке су углавном стизале књиге и часописи на руском језику, Југославију су често посећивали научници из Совјетског Савеза, у који је упућиван велики број студената и научника на специјализацију и упознавање са совјетским научним достигнућима. Од Совјета је очекивана кључна помоћ у развијању постојећих и оснивању нових научних установа и дисциплина, при чему треба истаћи вишемесечни боравак српског научника Павла Савића у Москви ради

⁸ Бонцић, Д. нав. дело, стр. 399-400; Bondžić, D. *Beogradski univerzitet 1944 – 1952*, стр. 103-136, 250-269, 298-328; Бонцић, Д. (2010) *Универзитет у социјализму. Високо школство у Србији 1950–1960*, Београд: Институт за савремену историју, стр. 155-156; Najbar-Agičić, М. нав. дело, стр. 138-196; *Jugoslavija 1918–1988, Statistički godišnjak*, стр. 364-365.

обезбеђивања помоћи за оснивање института за физику у Југославији. Поред тога, совјетска наука је у југословенском научном животу и у јавности популарисана и представљана као „најнапреднија”, наспрам „буржоаске” науке западних капиталистичких земаља.⁹

Међутим, до коренитог преокрета је дошло после Резолуције Информбироа јула 1948. и сукоба југословенског руководства за Совјетским Савезом и земљама Информбироа. Научне везе са Совјетским Савезом и информбироовским земљама су нагло прекинуте, а пропагандна слика совјетске науке је постепено мењана. Дошло је до значајних промена у наставним плановима и програмима високих школа, научна сарадња је постепено преоријентисана према западним капиталистичким земљама, све већи број студената и научника је одлазио на школовање и специјализацију на Запад, раскинуто је са радикалним идеолошким упливима у научну методологију у разним научним дисциплинама (биологија, психологија, историја, итд.). Ново усмерење југословенске научне политике је прокламовано већ на Петом конгресу КПЈ јула 1948. и на Трећем пленуму ЦК КПЈ децембра 1949. године, али је оно у потпуности дошло до изражаја у унутрашњем развоју науке и у међународној научној сарадњи током 50-их година.¹⁰ Било је и тежњи да се земља осамостали у научном погледу, тако да је још 1948. донета одлука да се што више оснивају потребне научне и високошколске установе у земљи и да се на њима школују домаћи стручњаци, а да се избегне слање студената и стручњака на школовање и усавршавање у иностранство.¹¹ Оваква политика је довела до пораста броја разноврсних научних и високошколских установа, гранања научних дисциплина у земљи и пораста броја студената, али не и до смањивања сарадње са иностраним научним и високошколским центрима која је временом постајала све интензивнија, и осим са земљама западног и источног блока, успостављена и са тек ослобођеним земљама Азије и Африке.

9 Бонцић, Д. Научна сарадња Југославије и Совјетског Савеза 1944-1947, у: *Ослобођење Београда 1944. године*, зборник радова, приредио Животић, А. (2010), Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 357-380; Bondžić, D. (2015) Rad Pavla Savića u Moskvi 1944. i 1945/46. i projekat za izgradnju jugoslovenskog instituta za fiziku, *Istorija 20. veka* br. 2, Београд: institut za savremenu istoriju, стр. 91-104.

10 Бонцић, Д. *Универзитет у социјализму. Високо школство у Србији 1950-1960*, стр. 43-44; Бонцић, Д. нав. дело, стр. 402-404.

11 Архив Југославије, (АЈ), фонд ЦК СКЈ, 507, Идеолошка комисија, VI-II/4-d-(1-27), Записник са савјетовања са друговима из Комитета за школе и науку одржаног 2. марта 1948.

Током 50-их година у Југославији је спровођена делимична либерализација, демократизација и децентрализација унутрашњег политичког живота која је била нарочито изражена у области културе, просвете и науке. Дошло је до постепеног ослобађања од совјетских догми и утицаја, али основни задаци науке у привреди и друштву, идеолошко-политички оквири и улога Партије су и даље били неприкосновени. Упркос отпорима, дуго је опстајао совјетски модел организације научног рада и значај академија наука и академијских института у научном раду. На свим нивоима је вршена децентрализација управљања науком, тако да су после министарстава науке и културе која су и на савезном и на републичким нивоима постојала током друге половине 40-их година, почетком 50-их основани савети за науку и културу, односно за науку и просвету. Савети су били колективни државно друштвени органи и састојали су се од ресорних министара, чланова које су именовале скупштине од представника научних, просветних и културних установа, друштвених и професионалних организација, итд. Укључивање научних и других јавних радника изван појединих установа у управљање њиховим радом и њихово прилагођавање потребама привреде и друштва представљало је суштину рада нових органа. Појединим научним установама су руководили републички органи који су бринули и о планском унапређењу научног рада и подизању научних кадрова, док су савезни органи давали опште оквири и начела, руководили радом научних установа савезног значаја, бринули о међународној сарадњи и координацији рада појединих научних установа. Временом су све више смањиване надлежности савезних органа и руковођење све више пребацивано на републичке органе и саме научне установе. У исто време, као и у осталим делатностима, и у науци је увођено друштвено управљање, односно формиран су органи управљања које су поред запослених у појединим установама чинили и представници друштвене заједнице, које су постављали државни органи, Социјалистички савез радног народа или сама Партија, и међу којима су преовладавали комунисти. Тако је и у научним установама оствариван потпун утицај, државе, друштва и Партије, која је иначе, и даље директно преко Идеолошке комисије и својих организација у научним установама утицала на наставне планове и програме рада института, пратила рад и политичке ставове научника, усмеравала реформу високошколске наставе и научно-истраживачког рада, итд. У фокусу пажње Комунистичке партије, односно Савеза комуниста, била је идеолошка исправност и заснованост научног рада на дијалектичком материјализму, неговање братства и јединства и југословенства, како

кроз саме садржаје научног рада, тако и кроз развијање међурејубличке научне сарадње, сузбијање национализма, неговање традиција народноослободилачке борбе и револуције, итд. Питањима науке у послератном периоду на савезном и на рејубличким нивоима руководили су истакнути партијски функционери, а главне смернице је све до 1954. године давао партијски идеолог и шеф Агитпропа Милован Ђилас.¹²

Од свих друштвених служби, самоуправљање је прво уведено у високо школство доношењем Општег закона о универзитетима 1954. године, којим је регулисан рад универзитета у целој земљи. Потом су решења из закона примењивана и разрађивана у рејубличким законима о универзитетима и статутима универзитета и факултета, а оквирна решења су ускоро измењена и допуњена почетком 60-их година, у складу са реформом високог школства која је у то време спроведена. У међувремену је у јулу 1957. донет и савезни Закон о организацији научног рада којим је регулисано оснивање, циљеви, управљање, надзор и финансирање научних установа, увођење друштвеног управљања, положај сарадника научних установа, задаци и организација Савезног савета за научни рад који је тада формиран, устројство Савезног фонда за научни рад, задаци рејубличких савета за научни рад, као и начелне одредбе о академијама наука. Савезни савет за научни рад је био друштвено тело за подстицање, помагање и усклађивање научног рада од општег друштвеног интереса; предлагао је мере и прописе, давао препоруке научним установама и пратио њихов рад, расписивао конкурсе за научно-истраживачке пројекте, организовао школовање кадрова и везе са иностранством и управљао Фондом за научни рад. Савет је требало да надокнади непостојање органа који би пратио активност научних установа у целој земљи, систематски помагао и развијао научни рад, подстицао сарадњу научних установа и привреде и утицао на вођење научне политике у целовитим, југословенским размерама. Од 1963. године Савет је наставио рад под именом Савезни савет за координацију научних истраживања, а од 1965. Савезни савет за координацију научних делатности. Укинут је 1971. у складу са општом децентрализацијом и преношењем великог броја надлежности са федерације на

12 Korać, Lj. (1978) *Organizacija federacije u socijalističkoj Jugoslaviji 1943–1978*, Zagreb: Globus, str. 344–349; Petranović, B. нав. дело, стр. 124–158; Бонцић, Д. нав. дело, стр. 404–408; Докнић, Б., Петровић Ф. М. и Хофман, И. прир. (2009) *Културна политика Југославије 1945–1952*, књига I, Београд: Архив Југославије, стр. 95–96, 99–100; Бонцић, Д. *Универзитет у социјализму. Високо школство у Србији 1950–1960*, стр. 68–104; Najbar-Agičić, M. нав. дело, стр. 38–41, 80–100.

републичке органе. Основне смернице за развој научног рада у овом периоду биле су увођење и развој друштвеног управљања, регулисање финансирања и инсистирање на повезивању научног рада са потребама привреде, друштва и изградњом социјализма.¹³

Током 1965. године донети су Закон о Савезном савету за координацију научних делатности и Савезном фонду за финансирање научних делатности, Општи закон о организовању научних делатности и Резолуција о научно-истраживачком раду. У овим општим законима је извршено усклађивање са начелима Устава из 1963, утврђена су општа начела научне делатности и општејугословенска начела за будуће републичко законодавство у овој области. Савезни савет је, уз сарадњу републичких органа надлежних за науку, као и научних, привредних и друштвених организација, учествовао у постављању основних начела за прописе из области научних делатности као и у њиховој изради, затим на координацији научног рада и усмеравању активности органа и организација у области научног истраживања, а посебно у области међународне научне сарадње. Савезни савет је учествовао у изради републичких прописа о научном раду и о међурепубличкој сарадњи. Циљ је, између осталог, био и да се омогући ефикаснији утицај федерације на развој научно-истраживачких делатности. Савет је био састављен од самих научних радника и потпуно се уклапао у систем самоуправљања. Током наредних година настављен је рад на уобличавању општејугословенских начела, али истовремено је све више ингеренција у сфери научних делатности преношено на републичке органе и поједине научне установе. Најшире надлежности Савезног савета су остале у сфери организовања, планирања, усмеравања и реализације међународне научне сарадње, као и у сфери финансирања научне делатности од општејугословенског значаја из средстава Савезног фонда.¹⁴

13 АЈ, фонд Савезни савет за координацију научног рада, 169-1, Организација научног рада, 1957; Кораћ, Лј. нав. дело, стр. 354-355; Бонцић, Д. нав. дело, стр. 415-416, 422; Бонцић, Д. *Универзитет у социјализму. Високо школство у Србији 1950-1960*, стр. 80-86, 143-154; Општи закон о универзитетима, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 27, 30. VI 1954, стр. 445-447; Закон о организацији научног рада, *Исто*, бр. 34, 14. VIII 1957, стр. 641-648; Закон о начину финансирања научних установа, *Исто*, бр. 23, 8. VI 1960, стр. 469-471; Закон о савезном фонду за научни рад, *Исто*, бр. 24, 15. VI 1960, стр. 485-487; Општи закон о факултетима и универзитетима, *Исто*, бр. 29, 20. VII 1960, стр. 621-628; Bondžić D. *Saradnja naučnika Srbije i Hrvatske u okviru Jugoslavije*, (рад у рукопису), стр. 4-5.

14 АЈ, 169-965, Извештај о раду Савезног савета за координацију научних делатности у 1965. години, април 1966; Резолуција о научно-истраживачком раду, *Службени лист СФРЈ*, бр. 5, 5. II 1965, 97-99; Општи закон о ор-

Што се тиче самог финансирања, док је у првом послератном периоду научно-истраживачка делатност финансирана директно из савезног и републичких буџета, после доношења савезног Закона о организацији научног рада 1957. и оснивањем Савезног и републичких и покрајинских фондова за научни рад отпочео је процес непосреднијег повезивања науке са корисницима њених услуга. У том периоду, све до средине 70-их година научно-истраживачка делатност финансирала се из буџета, преко посебних друштвених фондова или непосредним уговарањем са привредом и другим корисницима.¹⁵

Током 50-их и 60-их година се, у складу са улагањима и потребама државе и привреде, одвијао динамичан развој науке у Југославији. Посебно је био интензиван развој високог школства тако да је убрзано растао број универзитета, факултета и научних установа при универзитетима, као и број универзитетских наставника, студената, дипломираних студената и доктора наука. Док је 1946. у Југославији било 39 установа, 1.591 наставник, 39.239 студената, 1.021 дипломирани студент и 17 доктора наука, 1965. је било 266 установа, 15.760 наставника, 184.23 студента, 27.952 дипломирана студента и 1.284 доктора наука. У Југославији је од 1945. до 1949. одбрањено 87 доктората, од 1950. до 1959. 1.221, а од 1960. до 1969. 3.425 доктората. Од 1962. године је уведена и титула магистра наука, и до 1969. су је стекла 2.498 лица, а од 1965. до 1969. звање специјалисте је стекло 158 лица.¹⁶

Број научно-истраживачких установа и кадрова у Југославији се убрзано повећавао. После Првог светског рата, у новој држави је 1918. године било свега 35 истраживачких установа, а пред крај постојања Краљевине Југославије тих установа је било 215, углавном при појединим факултетима. До 1956. године број истраживачких установа на факултетима је порастао за више од три пута, а број ванфакултетских научних установа се повећао од 15 на 186. Према непотпуној евиденцији Секретаријата за културу СИБ-а у Југославији је 1956. било 730 установа које су носиле назив института, завода, клинике, лабораторије и слично, и које су као искључиви задатак, или као један од задатака имале да врше научна истраживања. Од тога је 540 установа било

ganizovanju naučnih delatnosti, Isto, br. 16, 6. IV 1965, 721-723; Zakon o Saveznom savetu za koordinaciju naučnih delatnosti i o Saveznom fondu za finansiranje naučnih delatnosti, Isto, 723-726. Bondžić, D. *Saradnja naučnika Srbije i Hrvatske u okviru Jugoslavije*, (rad u rukopisu), str. 5-6.

15 Blagojević, S. (1982) Društvene i humanističke nauke, *Jugoslovenski pregled*, br. 9, Beograd: str. 316.

16 *Jugoslavija 1918–1988, statistički godišnjak*, str. 363-367.

на факултетима, а 186 ван факултета (37 при академијама наука, осам при привредним организацијама, а остале су биле самосталне или при органима државне управе). Највећи број научних установа се налазио у Србији, укупно 265. Тада је у Југославији радило 6.716 истраживача и 2.147 хонорарно запослених научних радника (4.771 на факултетским и 4.092 на ванфакултетским установама). Број научних радника је само од 1953. до 1956. порастао на факултетским установама 27%, а на ванфакултетским 55%.¹⁷

У посматраном периоду је дементрополизација високог школства и науке, која је започета крајем 40-их година, све више узимала маха, тако да се, осим повећања броја установа, високошколска и научна мрежа проширила у све републичке центре и у готово све веће градове и индустријске центре у Југославији. Најјачи талас оснивања нових факултета се одвијао у склопу широке реформе високог школства почетком 60-их година, тако да је њихов број са 53 1954/5. порастао на 75 1960/61; осим нових факултета у постојећим универзитетским центрима, основани су и факултети и научне установе у Бору, Сиску, Тузли, Марибору, Суботици, Осијеку, Зеници, Мостару, итд. Поред тога, основани су универзитети у Новом Саду (1960), Нишу (1965), Задру, Ријеци, Сплиту, а касније у Приштини (1970), Титограду (1974) и Крагујевцу (1977).¹⁸ Поред нових универзитета, оснивање су и нове академије наука, тако да се југословенско федеративно уређење пресликавало и на организацију научног живота. Тако је 1966. Научно друштво Босне и Херцеговине прерасло у Академију наука, а фебруара 1967. је основана и Македонска академија наука и уметности. Нешто касније, маја 1976. основана је и Црногорска академија наука и уметности, априла 1978. Академија наука и уметности Косова, а децембра 1979. и Војвођанска академија наука. Тако су не само све републике, већ и покрајине добиле највише научне установе. Није наодмет поменути, да су све нове академије (осим Војвођанске, која је прекасно основана), одмах по оснивању додељивале Јосипу Брозу титулу почасног члана. Од 1960. је Академијски савет прерастао у Савет академија наука и уметности ФНРЈ који је деловао као асоцијација и координационо тело југословенских академија.¹⁹

17 АЈ, 169-1, Организација научног рада, 1957.

18 Бонцић, Д. *Универзитет у социјализму. Високо школство у Србији 1950–1960*, стр. 155-200; Anonim, (1960) *Mreža visokog školstva, Jugoslovenski pregled*, Beograd: Jugoslavija, str. 535-537.

19 Anonim, (1981) *Akademije nauka i umetnosti, Jugoslovenski pregled*, br. 12, Beograd: Jugoslavija, str. 449-463; Бонцић, Д. Титове титуле, стр. 379, 383. Треба поменути да је после рата било идеја да академије постану централни руководећи научни органи и да се чак оснује заједничка

Упоредо са порастом броја, побољшавана је и опремљеност научних установа, повећавани резултати научног рада и интензивирана је међународна научна сарадња. Интензитет и усмереност научне сарадње су зависили од спољне политике земље и међународне ситуације, али је од краја 50-их година Југославија интензивно сарађивала са бројним земљама на обе стране гвоздене завесе, и са Истоком и са Западом, али и са све већим бројем ослобођених земаља из Азије и Африке, каснијим чланицама Покрета несврстаних. Већ у том периоду Југославија је била у стању да и сама пружа научно-техничку помоћ неразвијеним земљама Трећег света, да школује њихове кадрове и да врши трансфер знања и технологије у њихову привреду. Научно-техничка сарадња се одвијала на билатералном нивоу преко потписаних конвенција, споразума и протокола, али и преко Специјалног фонда Уједињених нација (УН), Организације за економски сарадњу и развој (ОЕЦД) и других међународних организација. Сарадњом су руководиле Управа за техничку помоћ, Савезни завод за међународну техничку сарадњу, Савезна комисија за културну сарадњу са иностранством, али и поједине друштвено-политичке организације и саме научне установе. Од 1952. до 1962. преко Проширеног програма техничке помоћи у Југославији је боравило 610 страних експерата, а 4.561 југословенски стручњак је добио стипендију за научно усавршавање у иностранству. У истом периоду Југославија је преко Уједињених нација послала у друге земље 213 својих експерата и примила 468 страних стипендиста.²⁰ Као пример међународне сарадње појединих научних установа, може се поменути сарадња југословенских универзитета са иностранством која је од 1957. спровођена преко Заједнице југословенских универзитета. Те године је у иностранству боравио 951 наставник, што је чинило 27,5% од укупног броја, и то 368 на конгресима, 254 на специјализацијама и 366 на студијским путовањима. Највише су путовали у Француску, Западну Немачку, Аустрију и Енглеску. Интензитет и усмерење одласка у иностранство су зависили од периода, универзитетског центра, али и од интересовања самих научних радника.²¹

југословенска академија наука, али такве идеје нису заживеле; АЈ, 169-1, Организација научног рада, 1957; Najbar-Agičić, М. нав. дело, стр. 135-137.

20 Anonim, (1963) *Naučno-tehnička saradnja Jugoslavije sa inostranstvom, Jugoslovenski pregled*, Београд: Југославија, стр. 315-316.

21 Бонцић, Д. (2011) *Мисао без пасоша. Међународна сарадња Београдског универзитета 1945–1960*, Београд: Институт за савремену историју, стр. 126-164; АЈ, фонд Савез студената Југославије, стр. 145-88-384, Преглед броја наставног особља југословенских универзитета који су

Од почетка 70-их година дошло је до значајних промена у организацији и финансирању научног рада и у усмерењу југословенске научне политике, паралелно са темељним друштвено-политичким променама и земљи. Дошло је до значајне децентрализације руковођења научним радом, све веће ингеренције су прелазиле на републике, а савезни научни органи и установе су гашени. Децентрализација државе и слабљење федерације су довели до преласка дефинисања и спровођења научне политике у руке републичких и покрајинских руководства. Истовремено, вршен је притисак на научне установе да се што више окрећу сарадњи са привредом и обезбеђењу дохотка на тржишту. Тако су подстицана примењена и развојна истраживања, док су фундаментална истраживања долазила у опасност да буду запостављена. После доношења Устава из 1974. основане су и самоуправне интересне заједнице за научни рад које су из темеља мењале организацију научног рада. Ове заједнице су имале задатак да координирају истраживачку делатност института, универзитета, академија наука и истраживачко-развојних јединица и центара у привреди. Формиране су у републикама и покрајинама и имале су улогу и у доношењу закона, резолуција и других аката. Научну политику су у републикама и покрајинама спроводили секретаријати и комитети за науку, образовање и културу, а Савезни комитет за науку и културу је коначно укинут 1978. године.²²

Уставом СФРЈ 1974. и Законом о удруженом раду 1976. створени су предуслови да се и научно-истраживачка делатност финансира на доходовном принципу, тј. да закључује уговоре о научно-истраживачким услугама, истраживачким пројектима, са заједницама за научни рад или са осталим корисницима научно-истраживачких услуга. Поред закључивања уговора о дугорочној научно-истраживачкој сарадњи с појединим радним организацијама, научно-истраживачке организације су закључивале уговоре с привредним и другим радним организацијама, као и са друштвеним институцијама, разним врстама научних и истраживачких услуга, консултативних услуга, лабораторијских и других истраживачких послова. Посредством заједница за научни рад, с којима су научне организације по правилу закључивале уговоре за веће истраживачке пројекте, тежило се и да се врши шире и усмереније повезивање науке с привредом и

током 1957. године боравили у иностранству и преглед земаља у којима су били.

22 Letica, S., Petak, A. i Sardelić, C. (1980) Naučna politika i naučno-istraživačka delatnost, *Jugoslovenski pregled*, br. 7-8, Beograd: Jugoslavija, str. 269-284; Blagojević, S. нав. дело, стр. 316.

усмеравање истраживачке активности на приоритетне развојне проблеме привреде и друштва. Формиран је специфичан систем социјалистичког самоуправљања у науци, по којем су научне установе осим што су имале потпуну пословну аутономију и могле су „производити науку за тржиште”, биле принуђене да учествују у креирању научне политике „планским договарањем и самоуправним споразумевањем са заинтересованим привредним и непривредним организацијама удруженог рада“ и са „широм друштвеном заједницом”.²³ Овакав систем је примењиван у научној делатности све до краја постојања социјалистичке Југославије и својом недореченошћу, компликованошћу и неефикасношћу је представљао значајну тешкоћу у развоју научно-истраживачког рада, уз бројне друге отежавајуће околности (растућа друштвена, политичка и економска криза, слабљење федерације, јачање сепаратистичких тенденција и национализма и приближавање распада државе).

Пошто је до 60-их година изграђена институционална база, број научно-истраживачких установа се од 1965. до 1975. није значајно повећавао, дошло је до „консолидације” мреже научних установа и до повезивања високошколске наставе и научно-истраживачког рада кроз разне облике сарадње. Од 575 научних установа које су постојале 1977. чак 74% је основано у периоду 1950–1975. Од 1978. је дошло до пораста броја установа, вероватно због примене Закона о удруженом раду и поделе научних радних организација на ситније јединице. Тако је ових установа 1978. било 799. 1980. 826, а 1987. 898. Од тог броја, 1987. је било 435 научно-истраживачких организација, 150 истраживачко-развојних јединица у саставу привредних и других организација удруженог рада, а 313 високошколских научноистраживачких организација и јединица. Број научних радника-истраживача је порастао са 6.511 1965. на 23.164 1980. и на 32.633 1987; од тог броја 1987. 14.433 је радило у научно-истраживачким организацијама, 1.267 у истраживачко-развојним јединицама у саставу привредних и других организација, и 6.750 у високошколским научно-истраживачким организацијама. Број истраживача се у Југославији од 1965. до 1978. повећавао по стопи од око 5,7% годишње, али је ипак са 9,6 истраживача на 10.000 становника, и 39,4 истраживача на 10.000 запослених Југославија 1978. далеко заостајала за већином развијених земаља. Притом је заостајање у кадровском потенцијалу било мање од заостајања у улагањима у научно-истраживачки рад. Број високошколских установа је

23 Letica, S., Petak, A. i Sardelić, C. нав дело, стр. 269-284; Blagojević, S. нав дело, стр. 316.

био на врхунцу 1981. са 358, а потом је постепено опадао до 322 1987; највише студената у Југославији је било 1979. 447.808, да би се до 1987. тај број смањило на 346.787; од 1978. до 1985. је годишње дипломирало по преко 50.000 студената; број наставног особља је био у константном порасту и 1987. дошао до 25.673. Од 1970. до 1979. титулу доктора наука у Југославији је стекло 5.748 лица, а од 1980. до 1987. 7.325. Од укупно 13.128 доктората одбрањених од 1945. до 1982. године 21,1% је био из природно-математичких наука, 20,7% из медицинских, 20,4% из друштвених, 15,2% из пољопривредно-шумарских, 13,5% из техничких и 9,1% из хуманистичких наука. Титулу магистра је од 1970. до 1979. стекло 12.445, а од 1980. до 1987. 15.074 лица. Занимљиво је поменути и број научно-истраживачких радова који је са 5.575 1965. порастао на 18.407 1980. и на 22.839 1987; од тог броја 1987. 4.479 су били фундаментални, 11.190 примењени и 7.170 развојни радови. Приход од научно-истраживачког рада је порастао са 538 милиона динара 1965, на 13.214 1980, и на 491.122 милиона динара 1987.²⁴

На основу ових бројчаних и других показатеља и података, државни врх је крајем 80-их година давао оптимистичке прогнозе о даљем научном и технолошком развоју Југославије. Тако је, поред осталог, 29. априла 1987. године на седници Већа република и покрајина утврђена Стратегија технолошког развоја СФРЈ у којој је констатовано да је најважнија карактеристика савременог света убрзан научни и технолошки развој и овај развој је постављан у центар планирања даљег развоја југословенског друштва. Сматрано је да „постојеће заостајање Југославије у односу на развој земаља сличне величине и могућности у области науке мора бити превладано” и да зато „правци технолошког развоја земље морају бити амбициозни и објективно тешки за реализацију”. Тражено је да основно опредељење у стратегији мора бити усмерено на подизање технолошког нивоа у свим областима, посебно „продором у информационе технологије, биотехнологију, нове материјале, флексибилне производне технологије и технологије нове енергетике, као покретаче и генерирајуће технологије савремених привредних и економских система”. У првом плану је требало да буду „квалитет, технолошка рационалност, боља организација и продуктивност заснована на примени знања и науке”, остварени кроз унутрашњи развој науке, развој

²⁴ *Jugoslavija 1918–1988, statistički godišnjak*, стр. 366–367, 373–380; Letica, S., Petak, A. i Sardelić, C. нав. дело, стр. 269–284; Pavlović, B. (1984) *Doktorati nauka 1945–1982, Jugoslovenski pregled*, br. 4, Beograd: Jugoslavija, стр. 151–158.

међународне сарадње и трансфер технологије и знања. У наставку су побројани циљеви и правци научно-технолошког развоја Југославије у наредном периоду „као окоснице целокупног друштвено-економског развоја земље”, засновани на „трендовима у развоју науке и технологије у развијеном свету”, а ради даље модернизације, развоја привреде, сустизања развијених земаља, али и „побољшања квалитета живота”, „хуманизације рада”, „заштите човекове околине”, итд. Детаљно су разрађене посебне области којима је требало посветити пажњу (базичне технологије, информационе технологије, телекомуникације, роботика, биотехнологије, нуклеарне технологије, космичке технологије, итд., али и „друштвене науке релевантне за технолошки развој”), као и мере подршке у спровођењу стратегије. На држави је био задатак да „створи услове да научно-технолошки развој буде могућ, одговарајуће интензиван и усмераван”.²⁵

Међутим, управо се држава у то време систематски урушавала и била на прагу слома, који је у потпуности спречио амбициозне и оптимистичне планове и циљеве научног и технолошког развоја и значајно негативно деловао и на додашње резултате у развоју науке у социјалистичкој Југославији. Иако нестанком државе нису нестали до тада створени институционални, материјални и кадровски капацитети, нити научни радови и резултати научних истраживања, крај социјалистичке Југославије је означио и прекид једне специфичне научне политике и на њој заснованог вишедеценијског развоја науке и технологије на југословенским просторима.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

Архив Југославије, фонд ЦК СКЈ, 507, Идеолошка комисија, VIII; фонд Савезни савет за координацију научног рада, 169; фонд Савез студената Југославије, 145.

Закон о организацији научног рада, *Službeni list FNRJ*, br. 34, 14. VIII 1957, str. 641-648.

Закон о saveznom fondu за научни рад, *Službeni list FNRJ*, br. 24, 15. VI 1960, str. 485-487.

Закон о начину finansiranja научних ustanova, *Službeni list FNRJ*, br. 23, 8. VI 1960, str. 469-471.

Закон о Saveznom savetu за koordinaciju научних delatnosti i о Saveznom fondu за finansiranje научних delatnosti, *Službeni list SFRJ*, br. 16, 6. IV 1965, str. 723-726.

25 Anonim, (1987) Strategija tehnološkog razvoja Jugoslavije, *Jugoslovenski pregled*, br. 5, Beograd: Jugoslavija, str. 255-274; Odluka о strategiji tehnološkog razvoja SFRJ, *Službeni list SFRJ*, br. 32, 1987.

Odluka o strategiji tehnološkog razvoja SFRJ, *Službeni list SFRJ*, br. 32, 29. IV 1987.

Opšti zakon o univerzitetima, *Službeni list FNRJ*, br. 27, 30. VI 1954, str. 445-447.

Opšti zakon o fakultetima i univerzitetima, *Službeni list FNRJ*, br. 29, 20. VII 1960, str. 621-628.

Opšti zakon o organizovanju naučnih delatnosti, *Službeni list SFRJ*, br. 16, 6. IV 1965, 721-723.

Rezolucija o naučno-istraživačkom radu, *Službeni list SFRJ*, br. 5, 5. II 1965, 97-99.

Anonim, (1960), Mreža visokog školstva, *Jugoslovenski pregled*, Beograd: Jugoslavija, str. 535-537.

Anonim, (1963), Naučno-tehnička saradnja Jugoslavije sa inostranstvom, *Jugoslovenski pregled*, Beograd: Jugoslavija, str. 315-316.

Anonim, (1981) Akademije nauka i umetnosti, *Jugoslovenski pregled*, br. 12, Beograd: Jugoslavija, str. 449-463.

Anonim, (1987) Strategija tehnološkog razvoja Jugoslavije, *Jugoslovenski pregled*, br. 5, Beograd: Jugoslavija, str. 255-274.

Blagojević, S. (1982) Društvene i humanističke nauke, *Jugoslovenski pregled*, br. 9, Beograd: str. 313-320.

Bondžić, D. (2004) *Beogradski univerzitet 1944–1952*, Beograd: Institut za savremenu istoriju.

Бонцић, Д. (2008) Просвета и наука у Србији и Југославији 1945–1990, *Историја 20. века* бр. 2, Београд: Институт за савремену историју, стр. 390-436.

Бонцић, Д. (2010) *Универзитет у социјализму. Високо школство у Србији 1950–1960*, Београд: Институт за савремену историју.

Бонцић, Д. Научна сарадња Југославије и Совјетског Савеза 1944–1947, у: *Ослобођење Београда 1944. године*, зборник радова, приредио Животић, А. (2010), Београд: Институт за новију историју Србије, стр. 357-380.

Бонцић, Д. (2011) *Мисао без пасоша. Међународна сарадња Београдског универзитета 1945–1960*, Београд: Институт за савремену историју.

Bondžić, D. Titove titule. Josip Broz i naučne ustanove, u: *Tito – viđenja i tumačenja*, zbornik radova, priredila Manojlović Pintar, O. (2011), Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, str. 372-384.

Bondžić, D. (2015) Rad Pavla Savića u Moskvi 1944. i 1945/46. i projekat za izgradnju jugoslovenskog instituta za fiziku, *Istorija 20. veka* br. 2, Beograd: institut za savremenu istoriju, str. 91-104.

Bondžić, D. *Saradnja naučnika Srbije i Hrvatske u okviru Jugoslavije*, (rad u rukopisu).

Димић, Љ. (1996) *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, I-III, Београд: Стубови културе.

Dimić, Lj. (1988) *Agitprop kultura 1945–1952, Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji*, Београд: Rad.

Докнић, Б., Петровић, Ф. М. и Хофман, И. приредили (2009) *Културна политика Југославије 1945–1952*, књига I, Београд: Архив Југославије.

Информативни приручник о Југославији (1951) Београд: Дирекција за информације Владе ФНРЈ.

Исић, М. (2005) *Основно школство у Србији 1918–1941*, књига 1, Београд: Институт за новију историју Србије.

Jugoslavija 1918–1988, Statistički godišnjak, (1989), Београд: Savezni zavod za statistiku.

Korać, Lj. (1978) *Organizacija federacije u socijalističkoj Jugoslaviji 1943–1978*, Zagreb: Globus.

Letica, S., Petak, A. i Sardelić, C. (1980) *Naučna politika i naučno-istraživačka delatnost, Jugoslovenski pregled*, br. 7-8, Београд: Jugoslavija, str. 269-284.

Najbar-Agičić, M. (2013) *Kultura, znanost, ideologija. Prilozi istraživanju politike komunističkih vlasti u Hrvatskoj od 1945. do 1960. na polju kulture i znanosti*, Zagreb: Matica hrvatska.

Pavlović, B. (1984) *Doktorati nauka 1945–1982, Jugoslovenski pregled*, br. 4, Београд: Jugoslavija, str. 151-158.

Petranović, B. (1988) *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, III, Београд: Nolit.

Устав ФНРЈ, 31. јануар 1946 (1946) Београд: Службени лист.

Dragomir Bondžić
Institute for Contemporary History, Belgrade

DEVELOPEMENT OF SCIENCE IN YUGOSLAVIA
AFTER THE SECOND WORLD WAR

Abstract

Science had a very important role in the plans of the Communist Party of Yugoslavia after the Second World War and its coming to power. In accordance with its unlimited power, the Party had full control over defining and implementing science policy and over the work of scientific institutions and scientists. The control was carried out through state bodies and omnipotent Party Agitprop apparatus. Therefore, the autonomy of scientific institutions and scientists was completely repressed with universities, academies of sciences and institutes completely adapted to a new political and socio-economic system. To the end of the '40s, science policy in Yugoslavia was based on Soviet influences and models. But, after the 1948 Yugoslav-Soviet conflict, crucial changes occurred, soviet models were abandoned and scientific ties with the Soviet Union were temporarily severed. Since the beginning of the '50s, the Yugoslav scientific life witnessed some decentralization and liberalization, but still in the frames of unquestionable dominance of the Communist Party and its ideology. In that period, rapid development of science began, which led to more institutions, experts and equipment. During the '50s, an intensive development of international cooperation also started. In time, that cooperation became more and more intensive and oriented both to the East and the West, as well as to the undeveloped Asian and African countries. Since the '50s, self-management was implemented in Yugoslav scientific institutions. Also, decentralisation of the federal authorities' competences in the management of science was accelerated and those competences were gradually transferred to the republics and provinces, especially after the 1974 Constitution. At the same time, the Associated Work Law from 1976 subjected the scientific work to the complicated and inefficient self-managing system. Despite new results and ambitions in the '80s, this system significantly slowed down development of science, aided by political and economic crisis, weakening of the state and approximation of its collapse.

Key words: *Yugoslavia, science, universities, academies of sciences, institutes, intelligentsia, international cooperation*

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

DOI 10.5937/kultura1861221P

УДК 316.722(497.1)

069(497.11)

стручни рад

ТРИ ЛИКА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ МОДЕРНОСТИ У ОГЛЕДАЛУ МУЗЕЈА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Сажетак: У раду се истражује карактер југословенске модерности у социјалистичком периоду виђен кроз призму Музеја савремене уметности у Београду. Полазећи од представљања три народите „посете” овом музеју у годинама непосредно након његовог отварања, препознају се одређене карактеристике југословенске модерности: културна и друштвена парадоксалност, политичка и идеолошка оправданост, те индивидуална и колективна заовдљивост. Ове карактеристике се доводе у везу с општим друштвено-економским условима у Социјалистичкој Југославији, а полазећи од тезе да је Музеј савремене уметности својеврсни генератор слике о Југославији као модерној земљи. Отуда и претпоставка да три изабрана „лика”, огледајући се у инверзном огледалу Музеја, могу поуздано да сведоче о специфичностима југословенске модерности у социјалистичком периоду.

Кључне речи: Социјалистичка Југославија, модерност, Музеј савремене уметности у Београду, огледало

Увод / Испред огледала

Музеј савремене уметности у Београду свечано је отворен за јавност 20. октобра 1965. године, на левој, новобеоградској обали ушћа Саве у Дунав. Изградња, отварање и почетак рада Музеја дали су конкретне обресе једној визији

модерности југословенског социјалистичког друштва. То је била она визија која је у симболичким представама, каквим је уметност као „омиљено чедо модерности”¹ вешто баратала, препознавала начин да се надоместе недостаци у привредној и економској сфери. Ако је почетком шездесетих година двадесетог века у иностраним оквирима оцењено да је „жива”, савремена уметност заиста званична уметност у Југославији², отварање Музеја је значило да поменути живот у југословенској престоници има и свој дом. Музеј је био место у коме је модерност и њена саобразност, *савременост* југословенском друштву могла бити виђена. А видети је могло значити – бити. Тако је у другој половини шездесетих година двадесетог века Музеј савремене уметности у Београду постао слика једне специфичне земље, каква је била Социјалистичка Федеративна Република Југославија. (слика 1)



Слика 1 *Мала земља међу световима*, Мапа поделе света током Хладног рата. Југославија је остала без ознаке; извор: historyblueprint.org/cww2-decolonization-with-cuba-1.pdf

У чему је специфичност ове (музејске) слике? Са позиција свакодневног живота, прве деценије након Другог светског рата биле су период „обнове и изградње”, али тај је процес заправо праћен тешким животним условима и ниским стандардом, који по одређеним статистичким мерилима био значајно нижи него у периоду до 1939. године.³ У том контексту, градња Музеја савремене уметности могла је да буде схваћена, што је и био случај, као нарочит луксуз, односно,

1 Mijušković, S. (2009) *Prva „poslednja slika”*, Beograd: Geopoetika.

2 Ragon, M. (1961) En Yougoslavie l'art officiel est aussi l'art vivant, *ARTS*, 27. XII 1961, p. 9.

3 Selinić, S. (2007) Život u socijalističkom Beogradu, 1945–1970, *Petničke sveske* 62, Valjevo: IS Petnica, str. 281–289.

као „расипништво, које је изнад наших могућности”⁴, или као присуство објекта „грађанске” идеологије. Но, са друге стране, социјалистичка реалност није била умрежавање случајности, већ део општег *плана*. Како је то један познавалац реалног политичког живота у Југославији приметио: „Социјалистичка заједница се не конституише на принципу раздвојености, него на принципу идентитета: све што је у њој то је она сама, и у свему је себе свесна”.⁵ Стога би се могло рећи да Музеј савремене уметности у Београду није био производ модерности југословенског друштва, већ да је управо Музеј био генератор слике о југословенском друштву као модерном (напредном, прогресивном, савременом), а без упоришта у економским, индустријским или производним капацитетима. Недостатак ове димензије⁶ учинио је да Музеј савремене уметности буде попут огледала – представа је била ту, пред посматрачем, али је живот био с друге стране.

Да би илустровали такво запажање, у овом тексту представимо три одраза у огледалу Музеја савремене уметности у којима се могу препознати ликови југословенске модерности. У сва три случаја реч је о симболичким огледањима ставова карактеристичних посетилаца који су били у Музеју у првим годинама од његовог отварања и овде су дати по „реду појављивања”. Утисци су били свежи, њихово мишљење релевантно, а запажања готово пророчанска.

Хроничар / Сведок

„Моја домовина је заиста ’мала земља међу световима’, ... и то је земља која брзим етапама, по цену великих жртава и изузетних напора настоји да на свим подручјима, па и на културном, надокнади оно што јој је необично бурна и тешка прошлост ускратила”, истакао је Иво Андрић у свечаном говору приликом уручења Нобелове награде за књижевност 1961. године.⁷ Четири године након овог говора, једна етапа, она која се односила на савремену српску и југословенску уметност, била је завршена. У визуру

4 Што је, по сећању првог управника Музеја савремене уметности, Миодрага Б. Протића, био став Едварда Кардеља. Упоредити: Протић, М. Б. (2000) *Нојева Барка II: поглед с краја века*, Београд: СКЗ, стр. 25.

5 Đinđić, Z. (2010) *Jugoslavija kao nedovršena država*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije, str. 235.

6 „Било да је реч о тромплеју, огледалу или сликарству, оно што нас опчињава јесте димензија мање. Та димензија мање чини простор завођења и постаје извор вртоглавице” – Бодријар, Ж. (1994) *О завођењу*, Подгорица: Октоих; Приштина: „Григорије Божовић”, стр. 74

7 Цитирано према: Андрић, И. (2001) О причи и причању, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 18, Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 305.

Андрићевих пословичних шетњи по Калемегдану унесен је нови пунктум.⁸

Неколико дана по отварању Музеја савремене уметности у Београду, Андрић је прешао реку и посетио Музеј. У разговору са управником М. Б. Протићем приметио је: „Музеј је изванредан; пролазећи његовим дворанама доживео сам нашу уметност овог века. Слике и скулптуре које сам за четрдесет година виђао ко зна када и где, први пут видим здружене, под истим кровом – изузетна дела у изузетној згради. Али ово нисмо ми, ово је сувише светски начињено, сувише чисто, сувише сређено и блиставо... Како ћете овако голему мраморну зграду, испуњену овако великим вредностима, моћи да држите у небесима – у нас се то противи земљиној тежи!”⁹ (слика 2)



Слика 2 *Нема случајних грађевина*. Музеј савремене уметности у Београду 1965. године; фотографија Бранибора Дебељковића)

-
- 8 Ево једног сведочанства о појави те нове теме у домену „Брда-за-размишљање”: „Сећам се како смо по цичи зими са Калемегдана гледали успаване темеље поред реке из којих је снагом Протићеве сугестије ницала зграда, како смо се пробијали кроз сметове до градилишта на ушћу Саве да би се осведочили да контуре Музеја не постоје само у нашој машти”; Rušić, M. (1982) *Slikarstvo Miodraga B. Protića*, Beograd: MSU, str. 7.
- 9 Протић, М. Б. (2000) *Нојева барка I*, Београд: СКЗ, стр. 636. Иако немамо разлога да сумњамо у њихову аутентичност, ипак ове речи није записао Андрић, већ управник Музеја М. Б. Протић и сам врстан писац. Или да се послужимо нашом метафором, Андрићеве речи су се одразиле у Протићевом перу. Не напомињемо ово да бисмо дискредитовали поменути навод, који се иначе веома често среће у литератури или извештавању о Музеју (да га не сматрамо релевантним, не бисмо га ни користили). Напомињемо ову специфичност само зато што желимо да укажемо како се лако навикавамо на музејски одраз живота.
-

Андрић, књижевник, хроничар, дипломата – одавно свестан да „нема случајних грађевина, издвојених из људског друштва у коме су никле”, као и да оне „често носе у себи сложене и тајанствене драме и историје”¹⁰ – умео је да препозна проблеме које нова установа решава и оне који јој тек предстоје. То нису само проблеми уметности већ проблеми друштва. И управо је Музеј савремене уметности, на челу са Миодрагом Б. Протићем, доделио себи улогу не само да привуче публику, већ и да промени статус уметности у друштву. Како Протић стратешки пише у једном („ногодишњем”) тексту из 1963. године: „Потребно је зато истаћи да у средишту проблема није толико однос између уметника и публике, колико између друштва и уметности. Читав низ фактора: школе, књиге, музеји, народни и раднички универзитет, изложбе, критика и штампа уопште, радио и телевизија, – јесу и могу да постану инструменти смишљеног уметничког образовања.”¹¹

Специфичност музеја у односу на претходне „инструменте смишљеног уметничког образовања” Протић је, чини се, добро разумео. Она се налазила у самој сржи схватања модерне уметности, у корену једног од њених најзначајнијих митова, у идеји о јединствености и оригиналности уметничког дела („слике и скулптуре које сам за четрдесет година виђао ко зна када и где...”)¹² које се у музеју чува и представља јавности („први пут здружене, под истим кровом”). Стога је и у Музеју савремене уметности у Београду, од његовог отварања, уметничко дело добило улогу оног што повезује уметника и његову публику: „Постојећи однос уметник – друштво Музеј настоји да допуни најважнијим елементом, делом, и тако успостави прави, сасвим нови однос: уметник – дело – друштво.”¹³

Ако, како је Андрић приметио да „то нисмо ми”, онда је једна од функција музеја била да друштво *то* треба да постане. У том смислу, могло би се рећи да је Музеј савремене уметности имао две битне улоге на пољу односа са друштвом. Док је „просветитељска”, едукативна¹³ и промотивна била

10 Цитирано према: Андрић, И. (1978) *На Дрини ћуприја*, Београд: Слово љубве, стр. 32.

11 Протић, М. Б. (1. 1. 1963) Уметничко дело и публика, *Политика*.

12 Protić, M. B. (1965) *Muzej savremene umetnosti – razlozi i ciljevi, Muzej savremene umetnosti*, Beograd: MSU, str. 5.

13 Музеј је имао и катедру на којој су се одржавала предавања о актуелним уметничким токовима. Прво предавање одржао је 16. априла 1966. професор и тадашњи директор Народног музеја Лазар Трифуновић на тему „Теоријски модели структуре слике” – „Прво предавање на катедри Музеј савремене уметности”, *Борба* (16. 4. 1966).

усмерена ка југословенском друштву, друга, репрезентативна улога била је усмерена ка иностранству, а пре свега ка земљама Запада.

Революционар / Владар

Однос Музеја са иностранством текао је у два смера: угошћавање изложби иностраних уметника, те кроз државни и дипломатски протокол, у оквиру кога је Музеј савремене уметности имао своје место. Још током прве године рада, Музеј је угостио више иностраних изложби. Београдској публици биле су представљени актуелни токови италијанске, аустријске, бразилске уметности, изложба париског Мајског салона, као и америчког поп-арта, који је тада достигао свој креативни зенит. Музеј се тако уписао на карту турнеја значајних светских уметничких токова. Са друге стране, како сведочи сам управник Музеја, то је било и „место званичног протокола – посећивали су га шефови држава, краљеви, краљице, председници република...”¹⁴ Државничке посете, чији се службени део одвија често у оближњој палати СИВ-а, свој наставак неретко су имале у Музеју на Ушћу. Или су, у другој варијанти протокола, пратећи чланови делегација посећивали Музеј док је званични део био заузет државничким пословима.¹⁵ Тако је Музеј савремене уметности постао и значајан простор спољнополитичке репрезентације, који је гостима из иностранства преносио једноставну поруку да је Југославија *модерна и напредна* земља.

Ипак, на једног госта се доста дуго чекало. Председник Социјалистичке Федеративне Републике Југославије Јосип Броз Тито посетио је Музеј савремене уметности у Београду, „први и једини пут“ како је забележио М. Б. Протић, у јесен 1967. године, пуне две године након отварања здања на Ушћу.¹⁶ Титова колекционарска страст, у оквиру које су уметничка дела била чест предмет жеље,¹⁷ могла би нас навести на мисао да је до ове посете дошло са необичним закашњењем. У књизи утиска (направљеној специјално за ту прилику да би изузетни гост могао први да се упише)

¹⁴ Протић, *Нојева Барка II*, стр. 491-492.

¹⁵ Исто, стр. 117, 141, 186, 244.

¹⁶ Исто, стр. 21-25. Опис посете пренео је и лист *Политика* – „Кад се руком објасни”, *Политика*, (19. 11. 1967). Наслов текста се односи на коментар градоначелника Београда Бранка Пешића, који је био у председничковој пратњи, да ће апстрактни мотиви са одређених слика постати јаснији онда када их Протић руком покаже Титу.

¹⁷ Radić, N. (2008) *Zbirka Josipa Broza Tita kao slika moći*, Beograd: Filozofski fakultet (rukopis doktorske disertacije, odbranjene na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu).

Јосип Броз је сходно сценарију посете оставио забелешку. Прошавши поред неколико стотина уметничких дела, председник – чији су харизматични коментари били чест мотив тривијалних препричавања али и деликатни предмет значењских анализа – свој утисак је сумирао у једној јединој речи. Била је то највољенија реч југословенских народа и народности – „Тито”. (слика 3)



Слика 3 *Tito*. Председник СФР Југославије Јосип Броз Тито током посете Музеју савремене уметности у Београду; фотодокументација Музеја савремене уметности у Београду, доступно на: http://www.citajteo.rs/fotografije_serije_odrednice.php?id_odrednice=3&tip_gradje=fotografije

Овакав компромисни – и тиме, чини се, помало лаконски и хладан – гест може се довести у везу са помирењем Титових иступања против апстрактне уметности и званичне културне политике која је номинално заступала либералнија гледишта. У периоду након 1948. године, културна политика у Југославији заузела је специфичан курс. Тај период Предрог Вранички, истакнути југословенски марксиста, назива *трећом етапом револуције (1950–1965)* и о њему каже: „Од тог времена [након 1948] започиње у Југославији и све слободнији размах умјетничког стваралаштва који је на подручју и ликовне умјетности и литературе креирао сву ширину умјетничких стилова и израза и таква дјела која спадају у врховна достигнућа савремене свјетске умјетности. Ако бисмо дакле као марксисти постављали неке „задатке” пред умјетнике – то би могао бити само један у себи довољан и апсолутан: да буду умјетници. А сваки ће према свом темпераменту, сензибилности и низу других компонената,

објективних и субјективних, које обликују и карактеризирају сваку личност, учествовати у грађењу нових свјетова тако неопходних људској егзистенцији.”¹⁸ Реч је о оном периоду у коме се одвија историја настанка Музеја савремене уметности у Београду (1951–1965) и могло би се рећи да је Музеј управо и настао на таласима ове либералне струје.

Ипак, Тито 1963. године, дакле док је Музеј још увек под скелама, држи веома строг говор о тренутном стању у југословенској уметничкој пракси, стављајући у центар своје критике не уметнике или уметност по себи, већ њихове институционалне оквире. Вреди се подсетити и времена и речи: „Ја нисам против стваралачког тражења новог, рецимо у сликарству, скулптури и другим умјетностима, јер је то потребно и добро. Али сам против тога да дајемо новац заједнице за нека такозвана модернистичка дјела која немају никакве везе са умјетничким стваралаштвом, а камоли са нашом стварношћу. Са умјетничке стране, у модерном сликарству има и значајних дјела, понекад и трајне вриједности, или таквих која представљају декоративну вриједност, али ипак има онога што нема никакве умјетничке вриједности. И баш та дјела без вриједности знатно су данас заступљена на нашим умјетничким изложбама и натурају се, за скупе паре, разним установама. Ко је онда крив што је почела да преовлађује таква квазиумјетност? Свакако они који купују таква квазиумјетничка дјела и троше за њих државни новац, дајући понекад и награде и слично. Ако неко хоће да се бави таквим сликарством или скулптуром, нека то чини на свој трошак, заједно са онима који заступају правац ултрамодернистичке, апстрактне умјетности. Зар наша стварност не пружа довољно богат материјал за стваралачки умјетнички рад? А баш њој најмање посвећује пажње велики дио младих умјетника. Бјежи се у апстракцију, умјесто да се обликује наша стварност... Разумије се да ту не може бити говора о некаквој административној интервенцији. Ипак, јавност не би смјела бити пасивна према тим проблемима.”¹⁹

Разлози за овакав напад, иако никада до краја разјашњени, препознати су у поновном, односно, тренутном приближавању постстаљинистичкој политици СССР-а.²⁰ Посетивши

18 Vranicki, P. (1987) Marksizam i jugoslovenska revolucija: Treća etapa revolucije (1950–1965), u: *Historija marksizma, druga knjiga*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, str. 385.

19 „VII kongres Narodne omladine Jugoslavije”, *Borba*, (24. januar 1963).

20 Упоредити: Ješa Denegri, *Politički napad na apstraktnu umjetnost početkom 1963.* 14. 09. 2018. <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/projects/standstill/tekstovi/politicki-napad-na-apstraktnu-umjetnost-pocetkom-1963~no4304/>

(коначно) Музеј савремене уметности у Београду и потписавши се у књигу утисака, Тито је дао свој параф и на овај ток културне политике, који је – да се подсетимо Андрићевих речи – деловао сувише светски начињен, сувише чист, сувише сређен и блистав... и сасвим у супротности са председниковим ставовима изреченим неколико година раније.

Радник / (Само)управљач

Померимо сада светло с позорница политичких представа у таму покретних слика. У филму *Бог је умро узалуд*²¹, Радивоја Лоле Ђукића из 1969. године, простор Музеја савремене уметности у Београду одиграће значајну улогу. Филм је прича о идентичним близанцима који стоје на два краја социјалистичког самоуправног друштва: Ненад је скромни и добродушни фабрички радник, а Предраг аналитични и строги руководилац (на платну их је оживео омиљени југословенски глумац Миодраг Петровић Чкаља). Ненадово предузеће је пред затварањем и он од свог утицајног брата тражи помоћ. Предраг, сматрајући да за то нема економских основа, одбија да помогне. Тада Ненад са својим сарадницима смишља план: отеће Предрага и примораће га да схвати у каквим условима живе обични радници. За то време, да би отмица остала непримећена, Ненад ће сести у Предрагову фотељу.

Ненад се у почетку не сналази у новој улози. Све му је страшно, неразумљиво, удаљено од његовог дотадашњег живота и проблема који такав живот носи. (Андрићево „то нисмо ми” поново одјекује). Ипак, убрзо ће форме и бенефиције високе функције почети да нагризају Ненадов пролетерски светоназор. Другим речима, Ненад се лагано, онако како се комедија претвара у трагедију, претвара у Предрага. Како је режисерски вешто представљено у филму, простор Музеја савремене уметности биће кључни ступањ у овој трансформацији. То је низ секвенци у којима нема дијалога, све је речено сликом и звуком (попут чувене сцене праћења с почетка Хичкокове *Вртоглавице*) чиме је наглашен нарочит карактер одиграног.

21 Основни подаци о филму – продукција: Инекс филм, Београд, 1969; сценарио и режија: Радивоје Лола Ђукић; камера: Ненад Јовичић; музика: Илди Ивањи; монтажа: Иванка Вукасовић; сценографија: Драгољуб Лазаревић; костимографија: Данка Павловић; тон: Бата Пивнички; улоге: Миодраг Петровић-Чкаља, Станислава Пешић, Здравка Крстуловић, Жика Миленковић, Бокица Милаковић, Миодраг Поповић-Деба, Мика Викторовић, Жељка Рајнер, Бата Паскаљевић, Дуда Радивојевић, Стеван Миња.

Још увек самосвесни Ненад – који за свет око себе сада представља Предрага – позван је на отварање изложбе. На путу до музеја, као нека врста предигре, Ненад је засењен новим модернистичким градом (можда је сувишно, али подсетимо да су модерни градови и музеји елементи исте идеолошке структуре). Наш јунак на отварању изложбе игра своју протоколарну улогу (честита уметнику, учествује у разговорима...), али је и јасно да Ненад-који-постаје-Предраг „не разуме” уметност коју посматра, тј. учљиво је да се не понаша у складу очекиваним моделом „познаваоца” уметности. Он чак чини и смртни грех сакрализованог музејског простора: додирује, опипава и „куцка” уметничко дело – скулптуру од дрвета и гвожђа.²² То „куцкање”, чини се, заправо је последњи рефлекс Ненада, мајстора у фабрици намештаја (куцкајући по скулптури он као да проверава квалитет грађе), пре него што ће постати Предраг, интелектуалац који свет око себе посматра без пуно додиривања а кроз дебеле – сартровске – наочаре. (слика 4)



Слика 4 *Од правде до круне*, кадрови из филма *Бог је умро узалуд*, Радивоја Лоле Ђукића; Инекс филм, 1969.

После ове иницијације у музеју-храму, већ у следећој секвенци у којој се појављује Ненад који је постао Предраг на врху је света (на Авалском торњу) и поносно посматра град, односно свој нови домен. Тако је стари Ненад постао нови Предраг и обрнуто. Чини се да је – драматуршки – овај преокрет очекиван. Оно што је за нас значајно је да је место преображаја музеј. Тако Ђукић, као редитељ и сценариста,

²² Реч је о *Скулптури XVI* Душана Џамоње, из 1961. године; дрво-гвожђе, 63 x 46 cm (Збирка МСУ).

вешто екранизује оно што ће деценију Керол Данкен и Алан Валах (Carol Duncan, Alan Wallach) директно тврдити, да „музеји, као модерни церемонијални споменици, припадају истој архитектонској класи као храмови, цркве, светилишта...”²³ Напоменимо да је на самом крају филма ова индивидуална трансформација, добила и колективно признање.

Закључак / Иза огледала

Ако је „трећа етапа револуције”, како ју је назвао Вранички, довела до тога да савремена уметност буде препознатљиво лице југословенске културне политике у међународним круговима, послушним и мало опрезније гласове из овог периода. Анри Лефевр (Henri Lefebvre) – критички анализирајући актуелно стање марксизма у свету крајем педесетих година двадесетог века – прецизно и доста убедљиво закључује о значају друштвеног система СФР Југославије: „Ако социјализам без државе [*радничко самоуправљање*] успе у Југославији, ако овај ’узор’ докаже своју ваљаност, ипак остаје чињеница да је Југославија исувише мала земља да би представљала ’центар’ (осим за теоријску мисао и ’политичку подршку’), јер та улога претпоставља велику економску и војну снагу.”²⁴ И ето, поново, Андрићеве „мале земље међу световима”.

Но, пратећи Лефеврову мисао, можемо ли закључити и да је Музеј савремене уметности био на неки начин „узор“ југословенске модерности? Хроничар прошлости је постао сведок савремености, револуционар доживотни владар, радник је новим заменио старе богове – све се то огледало у фасетима Музеја савремене уметности у Београду. И све је то била представа југословенске модерности са социјалистичким ликом. Но, ако је на Западу „у друштвима у којима преовлађују модерни услови производње, живот представљен као огромна акумулација призора”, а „све што је некада било непосредно доживљавано, удаљено је у представу”²⁵ није ли у овом случају било обрнуто? Није ли представа приближавала жељену модерност, која не само да није била „непосредно доживљавана”, већ је музејски посредована? „Огромна акумулација призора” није представљала живот, она је била музеализована жеља. И, коначно, чини се, као у Лефевровом

23 Duncan, C. and Wallach, A. (1978) The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographical Analyses, *Marxist Perspectives* 4, p. 28.

24 Лефевр, А. (1973) *Актуелни проблеми марксизма*, Београд: БИГЗ, стр. 122.

25 Debord, G. (1967) *Društvo spektakla*, 14. 09. 2018. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla>

запажању, да је и овом „узору” недостајала реална снага, осим можда „за теоријску мисао и ’политичку подршку’”.

Шта нам све то говори о југословенској модерности у социјалистичком периоду? Као вешт хроничар који догађаје прецизно смешта у њихов временски контекст (па чак и будући), Андрић је посведочио о супротностима с којом се југословенско друштво рве изнутра, Тито је као искусни владар ставио свој параф на оно с чим се као револуционар није слагао. Ненад је постао Предраг јер, како нас је Ками (Albert Camus) одавно научио, роб прво захтева правду, а на крају тражи круну. За њихова огледања, Музеј савремене уметности у Београду понудио им је рам, рам који је уоквиравао југословенску модерност у овом периоду. Била је то модерност у којој је, чини се, било лепо и лако огледати се: она се одупирала „земљиној тежи” друштвених и културних вредности, а њен су значај признавали и неистомишљеници. Ипак, будућност је убрзо – већ у деценији након отварања Музеја – подсетила да је „огледало мање ту да нам покаже оно што је испред њега, колико да сакрије оно што је иза њега”.²⁶ Коначно, југословенска модерност и њен одраз у Музеју савремене уметности били су слични управо колико и Ђукићеви идентични близанци, Предраг и Ненад, чију су судбину на крају, и земља и музеј, поделили.

ЛИТЕРАТУРА:

Андрић, И. (1978) *На Дрини ћуприја*, Београд: Слово љубве.

Андрић, И. (2001) О причи и причању, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 18, Београд: Задужбина Иве Андрића.

Бодријар, Ж. (1994) *О завођењу*, Подгорица: Октоих; Приштина: „Григорије Божовић”.

Debord, G. [1967] *Društvo spektakla*, 14. 09. 2018. <https://anarhistic-ka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla>

Denegri, J. [s.d.] *Politički napad na apstraktnu umjetnost početkom 1963.* 14. 09. 2018. <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/projects/standstill/tekstovi/politicki-napad-na-apstraktnu-umjetnost-pocetkom-1963~no4304/>

Duncan, C. and Wallach, A. (1978) The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographical Analyses, *Marxist Perspectives* 4, pp. 28–51.

Đinđić, Z. (2010) *Jugoslavija kao nedovršena država*, Београд: Народна библиотека Србије.

Кад се руком објасни (19. 11. 1967), *Политика*.

26 Pekić, B. (2001) *Atlantida*, Novi Sad: Solaris, str. 185.

- Лефевр, А. (1973) *Актуелни проблеми марксизма*, Београд: БИГЗ.
- Мијушковић, С. (2009) *Prva „poslednja slika”*, Београд: Геопoетика.
- Пекић, В. (2001) *Atlantida*, Нови Сад: Solaris.
- Протић, М. Б. (1. 1. 1963) Уметничко дело и публика, *Политика*.
- Протић, М. Б. (2000) *Hoјева барка I*, Београд: СКЗ.
- Протић, М. Б. (2000) *Hoјева Барка II*, Београд: СКЗ.
- Protić, M. B. (1965) *Muzej savremene umetnosti*, Београд: MSU.
- Пушић, М. (1982) *Slikarstvo Miodraga B. Protića*, Београд: MSU.
- Radić, N. (2008) *Zbirka Josipa Broza Tita kao slika moći*, Београд: Филозофски факултет, рукопис докторске дисертације, одбранјене на Филозофском факултету Универзитета у Београду.
- Ragon, M. (1961) En Yougoslavie l’art officiel est aussi l’art vivant, *ARTS*, 27. XII 1961.
- Selinić, S. (2007) *Život u socijalističkom Beogradu, 1945–1970*, *Petničke sveske* 62, Valjevo: IS Petnica, str. 281-289.
- VII kongres Narodne omladine Jugoslavije (1963), *Borba*, (24. januar 1963).
- Vranicki, P. (1987) *Marksizam i jugoslovenska revolucija: Treća etapa revolucije (1950–1965)*, u: *Historija marksizma, druga knjiga*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Milan Popadić
University of Belgrade, Faculty of Philosophy –
Department of Art History, Belgrade

THREE REFLECTIONS OF YUGOSLAV MODERNITY IN
THE MIRROR OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY
ART IN BELGRADE

Abstract

The paper examines the character of Yugoslav modernity in the socialist period, seen through the prism of the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Starting from the presentation of three special “visits” to this museum in the years immediately after its opening, certain characteristics of Yugoslav modernity are recognized. The main thesis is that the Museum of Contemporary Art was a specific generator of Yugoslavia’s image as a modern country, and that this concept is related to the general socio-economic conditions in the Socialist Yugoslavia. Hence the assumption that the three chosen “visitors” of the museum – Ivo Andrić (writer), Josip Broz Tito (president of SFRJ), and Nenad and Predrag (fictional twin brothers) – reflected in its inverse mirror, can reliably testify about specificities of the Yugoslav modernity in the socialist period: about its cultural and social paradoxes, political and ideological validations and individual and collective seduction.

Key words: *Socialist Yugoslavia, modernity, Museum of Contemporary Art in Belgrade, mirror*

Музеј афричке уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1861235K

УДК 069:7(6)(497.11)

оригиналан научни рад

МАЛА ИЗЛОЖБЕНА САЛА МУЗЕЈА АФРИЧКЕ УМЕТНОСТИ

МЕСТО ПЛУРАЛИТЕТА КУЛТУРНО-ПОЛИТИЧКЕ СЦЕНЕ (ПОСТ)ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ПРОСТОРА

Сажетак: У раду се представља историја утилитарних функција данашње мале изложбене сале Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара у Београду, која је од 1952. године, када је изграђена, више од двадесет година служила као атељерски простор Моши Пијаде, Зори Петровић и Бошку Карановићу. Циљ рада је приказ целокупне историје овог објекта – од његове изградње и коегзистенције сличних и различитих релација које су учествовале у његовом стварању, до данас – тренутка у коме се мала сала означава као место плуралитета културно-политичке сцене (пост)југословенског простора.

Кључне речи: атеље, Моша Пијаде, Зора Петровић, Бошко Карановић, Музеј афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара

У раду ће бити приказана и анализирана историја утилитарних функција мале изложбене сале Музеја афричке уметности (у даљем тексту МАУ).¹ Овај простор, саграђен

¹ На саветима, сарадњи, помоћи и подршци у истраживању захваљујем се: Бранимиру Карановићу (професор ФПУ), Емилији Епштајн (кустоскиња Музеја афричке уметности), Александри Мирчић

1952. године по пројекту архитекте-пројектанта Р. Ступара првобитно је имао функцију атељеа уметника Моше Пијаде (1952–1957), а потом и сликарке Зоре Петровић (1960–1962) и уметника Бошка Карановића (1962–1975). Адаптацијом и надоградњом 1977. године некадашњи простор атељеа трансформисан је у јавни простор – малу изложбену салу Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара. Историја функција овог простора биће посматрана као историја „успостављања или недостатка релација, а простор као димензија плуралности у којој симултано постоји *више од једне ствари* (курзив ауторке) и који је стално у настајању – у коме се увек могу створити, укинути или изменити релације.”²

Са тзв. *просторним обртом*, простор се више не посматра као физички територијални концепт, већ као „процес друштвене производње који обухвата перцепције, апропријације, утилитарне функције, као процес који је у блиској вези са симболичким нивоом спацијалне репрезентације”.³ На тај се начин у овом раду посматра и мала сала МАУ, као својеврсна хетеротопија која „има моћ да на једном стварном месту сучели више простора.”⁴ У њој се, на једном месту, сусреће неколико простора, који, конституисани сличним, али и различитим (пост)југословенским релацијама сведоче о њиховом (дис)континуитету.

Атеље и прва самостална изложба Моше Пијаде

Наручилац градње и први који је стварао у овом простору био је Моша Пијаде⁵, уметник-револуционар, припадник „оне генерације старих комуниста која је основала Комунистичку партију Југославије”⁶ и посветила јој „сав свој живот, све своје стваралачке способности и револуционарну страст.”⁷

(Одељење за уметничку документацију, МСУ), Ани Симони Зеленовић (студенткиња докторских студија историје уметности).

2 Massey, D. (2009) Concepts of space and power in theory and in political practice, *Documents d'Analisi Geografica* 55, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 15-26.

3 Bachmann-Medick, D. (2016) *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, Berlin/Boston: De Gruyter, p. 216.

4 Fuko, M. Друга места, у: *Mišel Fuko 1926–1984–2004 hrestomatija*, priredili Milenković, P. i Marinković, D. (2005), Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, str. 34.

5 Pijade, M. S. (1957) Slikarev životopis, *Delo* br. 4, Beograd: Redakcija Beograd, str. 627. Моша Пијаде је у интервјуу изјавио да је имао привремени атеље у Бирчаниновој, који је позајмљен Сретену Стојановићу.

6 Cobelj, Š. (1969) *Moša Pijade, izložba slika, pastela i crteža*, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, str. 3.

7 Исто.

О страственој и целоживотној посвећености државничким пословима сведочи и Пијаде питајући се у свом дневнику шта би направио да је сликао „скроз, кроз ове четрдесетидвегодине?“⁸ и потом сам себи одговара: „Зар није очигледно да не бих био тај човек који сам, па према томе ни тај уметник, да сам се кроз све то време бавио само сликарством. У такво време!“⁹

У својој 62. години живота, Пијаде, који се након дугогодишњег револуционарног рада „прихвата давно одложене сликарске четке“¹⁰ одлучује да себи сагради атеље како би се посветио сликању, упркос друговима који на ту одлуку „климају главом у знак сумње“¹¹, и у нади да ће ипак „нешто изаћи из тог атељеа.“¹² Атеље је саграђен по пројекту „арх. пројектанта Р. Ступара“¹³, како је урезано у фасадном камену поред некадашњег улаза у атеље¹⁴, а данашњег улаза у помоћне просторије МАУ. Пијаде гради атеље са намером да у њему ради „као опседнут“¹⁵, али и да први пут погледа на окупу своја уметничка дела која нису изгубљена на изложби коју је организовао 1952. године.

У раду Моше Пијаде ова изложба издваја се као прва, али и последња самостална изложба која је реализована током његовог живота. На њој је било представљено четрдесетак радова које је, коначно сакупљене на једном месту, Пијаде означио као преглед прошлости, за њега од неоцењиве важности, пред почетак великог рада.¹⁶ Поред значаја за лични опус уметника, ова изложба, отворена за ужи круг

8 Петровић, В. (1957) *Моша Пијаде*, Београд: Народни Музеј, стр. 6.

9 Исто.

10 Andrejević Kun, Đ. (24. 6. 1952) Moša Pijade – slikar. Povodom izložbe koju je Moša Pijade priredio u svom novosagrađenom ateljeu, *Književne novine*, str. 8.

11 Anonim (28. 02. 1952) Pred otvaranje slikarskog ateljea druga Moše Pijade – razgovor našeg suradnika s drugom Mošom Pijade o njegovom dosadašnjem slikarskom radu i daljnjim planovima na tom polju, *Borba*.

12 Исто.

13 До тренутка закључивања овог рада, о архитекти Ступару није пронађено више података ни у Архиву Југославије, ни у архиви Удружења архитеката Србије, архиви Академије архитектуре Србије.

14 Грађен од камена и разнобојне опеке, атеље архитектуром показује своју функцију редовима прозорских трака на pročелу грађевине, док је утисак компактног монолита прекинут акцентима рустичног камена. Фотографија грађевине доступна је на: <http://foto.mij.rs/site/gallery/584/allphotos> (приступ: 28. 08. 2018).

15 Коларић, М. (1957) Ликовни преглед, *Савременик* бр. 5, Београд, стр. 627.

16 Pijade, M. (1952) 28. februar 1952. *Dnevnik umetnika*, Biblioteka Muzeja savremene umetnosti, Београд, 1.

пријатеља¹⁷ била је и нека врста *интимног спектакла* коме је у својим „ријетким тренуцима одмора“¹⁸ присуствовао и Јосип Броз Тито.

Иако је у то време настао знатан број слика, пејзажа и портрета, сећања бележе да је „атеље чекао на човјека, коме је палета била драга, али који је интимну чежњу подредио осјећају дужности према Револуцији и држави.“¹⁹ Редовни посланик Савезне Народне скупштине, од 1954. године председник Народне скупштине ФНРЈ, у периоду од 1953. до 1954. и потпредседник Савезног извршног већа (СИВ)²⁰, Моша Пијаде, носилац ордена јунака рада 1950. године,²¹ у истој години када прави своју прву самосталну изложбу постао је и почасни председник УЛУС-а.²² Записавши у свом дневнику, „и радосно и тужно“²³ изјаву „Anch’io son’ pittore!“ (итал. *Чак и ја сам сликар!*), Пијаде концизно бележи дихотомију свог уметничког и револуционарног рада. У првих пет година егзистенције (1952–1957) овај простор био је приватни, радни простор познате личности југословенске културно-политичке сцене, који је захваљујући томе постао део великог корпуса фотографија чија је тема типична иконографија посета Јосипа Броза Тита.²⁴

Атеље Зоре Петровић и Бошка Карановића

Сликарка Зора Петровић, захваљујући одлуци УЛУС-а, током пролећа 1960. године добија простор атељеа за рад.²⁵

17 Пијаде прави интимну изложбу, јер се бојао да неће имати довољно радова за ширу публику; Cobelj, Š. нав. дело, стр. 8.

18 Duda, I. Rijetki trenuci odmora. Tito i slobodno vrijeme, u: *Tito – viđenja i tumačenja*, priredila Manojlović-Pintar, O. (2011) Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, str. 313-328.

19 Polak, N. i Maleš, I. (7. 03. 1957) Jednom ću ipak slikati... sjećanja majstora kipara Antuna Augustinčića, *Borba*.

20 Миленковић, Д. (1957) *Моша С. Пијаде*, Архив Југославије, сигнатура: XXXIV MP IV-1/4-2 А СК СКЈ.

21 Аноним, (5. 01. 1950) Одликовање орденом хероја рада, *Танјуг*.

22 М. С. К. (18. 03. 1957) Strastveni slikar i revolucionar, *Borba*; Напомена: СИВ и УЛУС имали су, како усмени и штампани извори наводе, пресудну улогу у додељивању атељеа уметницима Петровић и Карановић, док је МАУ настао адаптацијом истог простора одлуком Скупштине града Београда и Општине Савски венац; Више о томе у: Arandelović-Lazić, J. (1977) *Objekat muzeja. Muzej afričke umetnosti – zbirka Vede i dr Zdravka Pečara*, Beograd: Muzej afričke umetnosti.

23 Protić, B. M. (1974) *Moša Pijade 1890–1957. povodom X kongresa Saveza komunista Jugoslavije i 130 godina postojanja Narodnog muzeja*, Beograd: Galerija 73, Narodni muzej.

24 Фотографије доступне на: <http://foto.mij.rs/site/gallery/584/allphotos> (приступ: 28. 08. 2018).

25 О. Б. (19.04.1960) Синтеза 40-годишњег рада, *Политика*.

Веома почаствована што је баш она изабрана да ради у простору у коме је Моша Пијаде „радио своја последња платна и цртеже”²⁶, Петровић се брзо сродила са овим новим амбијентом, „са зеленилом дрвећа, парчетом неба за поглед, и тишином за изванредну концентрацију мисли и осећања.”²⁷ Прелазак у нови атеље уметнице Петровић истовремен је са важним догађајем у њеном животу – прославом 40 година рада која је обележена и изложбом у павиљону Цвијета Зузорић.²⁸ Као уметница која је „дала толико дела за антологију највећих југословенских ликовних остварења”²⁹, Петровић је у овом простору стварала последње две године свог живота. Описујући процес рада у свом новом атељеу који је први пут недалеко од сликаркиног стана, Драгослав Ђорђевић је забележио и утисак о самом простору:

„Кроз мало предсобље увела ме је у атеље који ме је у први мах подсетио на Сен Шапел, толико је био простран, висок и застакљен.(...) Свуд унаоколо виделе су се хрпе блинд рамова и гомиле слика окренутих лицем према зиду. (...) Доста оскудан стилски намештај губио се у огромној кубатури. Једино што је подсећало на атеље био је велики, рабатни и сав замрљани штафелај, искоса постављен негде на средини просторије. На њега је била прислоњена недовршена слика...”³⁰

Након последње две године рада сликарке Зоре Петровић, 1962. године, атеље на коришћење добија уметник Бошко Карановић, тадашњи декан Академије ликовних уметности.³¹ „Партијски погодан”³², председник Савеза ликовних уметника Југославије, један од оснивача Графичког колектива и професор на графичком одсеку Академије ликовних уметности, Карановић је изабран од стране Савезног извршног већа као нови привремени корисник овог простора.³³ Према речима његовог сина, професора Бранимира Карановића, уметник је атеље затекао у девастираном стању, са закључаним прозорима. Ипак, током свог тринаестогодишњег

26 Исто.

27 Исто.

28 Исто.

29 Илић, Б. (14.11.1961) Из атељеа наших уметника: Поезија која инспирише, *Политика*.

30 Đorđević, D. (1961) *Svedočenja o Zori Petrović*, Dosije umetnice, Biblioteka Muzeja savremene umetnosti, Beograd.

31 Према усменом сведочењу професора Бранимира Карановића.

32 По речима професора Бранимира Карановића.

33 Исто.

рада у њему није правио веће архитектонске интервенције.³⁴ У том је простору израдио фасадни мозаик за Музеј Југославије, а поред њега, у атељеу стварали су повремено Стојан Ћелић и Бранимир Карановић, који је у данашњем кабинету МАУ на првом спрату, у соби која је тракастим прозорима подсећала на „палубу брода”, имао малу фотографску лабораторију.³⁵ Јавних дешавања у атељеу није било, али је, попут Моше Пијаде, и Бошко Карановић правио колегијалне, интимније догађаје у њему. Сваке године у јуну у великој башти испред атељеа приређивао је колегијална славља за своје постдипломце, који су углавном били инострани студенти у Југославији.³⁶

За разлику од Моше Пијаде, Бошку Карановићу није у потпуности одговарала импозантност простора атељеа грађеног по узору на атеље Мила Милуновића и париске атеље³⁷ – он је пре свега користио мању собу поред купатила, а главну просторију атељеа тек понекад. Према сведочењу Бранимира Карановића, овај је простор у једном тренутку био попуњен и Интернационалној школи за функцију фискултурне сале. Ипак, он је 1975. године, када је Карановић прешао у нови атеље, одређен за потребе смештања велике збирке афричких уметничких предмета Здравка и Веде Печар.

*Мала сала Музеја афричке уметности –
збирке Веде и др Здравка Печара*

Након трагања за излагачким простором у Ровињу и Загребу, Здравко и Веда Печар одлучују да њихова збирка „треба да припадне главном граду земље која је свету дала Тита, а Титово пријатељство и наша несврстаност најбоље су схваћени и примљени управо у Африци.”³⁸ Уз адаптацију и наградњу, 23. маја 1977. године, поводом прославе четрдесетпетогодишњице Титовог вођења Комунистичке партије Југославије³⁹, отворен је Музеј афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара, чија су мала сала, кабинет,

34 Исто.

35 Исто. Карановић сведочи и о постављеној скулптури „Композиција” Олге Јанчић из 1957. године испред самог атељеа. Скулптура се данас налази у Новом Саду на Петроварадинској тврђави.

36 Исто.

37 Исто.

38 Личина, М. (2013) *Музеј афричке уметности (настанак, развој, перспективе), мастер рад*, Универзитет у Београду, Факултет политичких наука (рад доступан у библиотеци Музеја афричке уметности), стр. 11.

39 Челар, М. (24. 05. 1977) Место љубави и пријатељства, *Политика Експрес*, Београд.

библиотека и неколико помоћних просторија од тада смештене у простор ателеа.

У главном простору некадашњег ателеа прве две године рада МАУ (1977–1979) излагани су предмети који су били део сталне поставке овог музеја. У наредној деценији у истом простору смењивале су се изложбе⁴⁰ које су приказивале и анализирале предмете из различитих афричких земаља, традиционалне и савремене уметности, најчешће захваљујући сарадњи са афричким институцијама културе, чиме се МАУ означава као „материјализација начела на којима је почивала спољна политика СФРЈ”⁴¹. Створен таквим релацијама, овај простор истиче се као симбол пријатељства у коме је у години Девог самита несврстаних (1989) изложбу фотографија о Нигерији отворио председник Нигерије Ибрахим Бабангида (Ibrahim Babangida).⁴² Поменуте изабране, али и бројне друге изложбене делатности у овом простору, од његове прве адаптације (1977) у МАУ до његове друге адаптације (1989),⁴³ као израз антиколонијалног дискурса и политике Покрета несврстаних стварају релацијски континуитет са *духом простора* претходних његових корисника.

Поред трансформације физичког простора МАУ 1989. године, у наредним годинама долази и до великих промена у друштвено-политичком контексту, чиме се трансформише и садржај који конституише идејни простор мале сале МАУ. Током деведесетих година двадесетог века, обележеним економским санкцијама и политичком изолацијом из међународне заједнице, успостављена традиција сарадње

40 Напомена: За потребе овог рада изабрано је тек неколико за анализу илустративних примера изложбених делатности. Више о историји изложбене делатности МАУ: *Nyimpa kor ndzizi – Човек не може опстати сам: (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, приредиле Епштајн, Е. и Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј афричке уметности.

41 Таква је била и прва привремена изложба МАУ „Савремена скулптура Маконде” (1979) настала захваљујући сарадњи са танзанијским институцијама културе. Више о томе у: Личина, М. Развој програма МАУ: Трагом једне идеје, у: *Nyimpa kor ndzizi – Човек не може опстати сам: (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, приредиле Епштајн, Е. и Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј афричке уметности, стр. 54.

42 Исто, стр. 53.

43 Тада је простор некадашњег ателеа изгубио „Сен Шапел осветљење” брзом надоградњом куполе због неопходне реконструкције зграде чији је равни травнати кров почео да прокишњава. Више о томе у: Кнежевић, А. Архитектура МАУ: од бетонског павиљона до „афричке куће”, у: *Nyimpa kor ndzizi – Човек не може опстати сам: (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, приредиле Епштајн, Е. и Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј афричке уметности, стр. 106-120.

са афричким институцијама културе је прекинута; изложбене делатности односе се на домаће уметнике инспирисане Африком, дечије цртеже, промовисање афричке музике, гостовања домаћих аутора.⁴⁴ Овај период означио је дисконтинуитет постојећих релација, односно, њихов недостатак и стварање нових, унутрашњих релација, упућених пре свега на институције и уметнике из окружења МАУ.

Захваљујући делатности МАУ почетком новог миленијума исти простор може се посматрати у постјугословенском контексту у коме „*пост* имплицира културни простор који никада није у потпуности изван”⁴⁵ оног југословенског. Поред „савремених изложби у МАУ”⁴⁶ које опредељују теоријску критичку мисао, али и бројних изложби које обрађују збирке МАУ и других музеја/колекционара, поново се успоставља континуитет гостовања афричких уметника учешћем камерунског уметника Бартелеми Тогоа (Barthélémy Togo) 2006. године.⁴⁷ Того је за свој критички перформанс *Омаж Здравку Печару* користио новоизграђени, недовршени простор куполе изнад мале сале МАУ, али је њој била приређена изложба *Транзит(и)* истог уметника, а на степеништу поред камина (који води ка куполи), као једном „транзитном месту”⁴⁸ био је постављен видео рад.⁴⁹

Успостављање нових релација, али и надоградња оних постојећих може се приметити у активној сарадњи са уметницима и уметничким групама 2015. године, када је у малој сали постављена изложба „Граница је затворена”⁵⁰ која се

44 Више о томе у: Личина, М. Развој програма МАУ: Трагом једне идеје, у: *Nyimpa kor ndzizi – Човек не може опстати сам: (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, приредиле Епштајн, Е. и Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј афричке уметности.

45 Anđelić, N. (2017) Post-Yugoslav Cinema and Politics: Films, Lies and Video Tape, *International Journal of Humanities and Social Science Invention* Vol. 6, p. 65.

46 Више о томе у: Sladojević, A. (2014) *Muzej afričke umetnosti: konteksti i reprezentacije*, Београд: Музеј афричке уметности, стр. 87-89.

47 Sladojević, A, нав. дело, стр. 89.

48 Исто, стр. 91. Камин, који су по сведочењу Бранимира Карановића, у време Моше Пијаде ложили војници, а који је данас сачуван у оригиналном облику, могао би се посматрати и као стално пратећи, делом сценографски експонат изложбених делатности МАУ. Самим тим, он је *транзитно место* на више начина – управо у њему се одвијају транзити, односно прелази, преплитања и сусретања различитих просторних, историјских путања, и оних које су „у настајању“.

49 Исто. Више о томе у: Sladojević, A. (2014) *Muzej afričke umetnosti: konteksti i reprezentacije*, Београд: Музеј афричке уметности.

50 Епштајн, Е. (2015) Будућност је мит: о музејима, путовањима и разним „другима”, у: *Граница је затворена*, Београд: Музеј афричке уметности,

бави „актуелном друштвеном темом великих мигрантских кретања”⁵¹ у циљу подизања свести јавности о мигрирању као глобалном друштвеном феномену.⁵² Попут Моше Пијаде, као званичног државника који је, по Титовим речима, обележио „борбу наше земље за истинску равноправност међу народима,”⁵³ у истом простору, и МАУ *сензитивно* одговара на савремене потребе миграната и, у складу са антиколонијалним дискурсом који је уписан у сам чин његовог отварања⁵⁴ учествује у ангажованом говору о миграцијама у постјугословенском контексту.

Првом изложбом која је посвећена животу и раду културних радника, колекционара и путника, Здравка Печара и Веде Загорац (2017)⁵⁵, који су утемељење за свој рад пронашли у темама антиколонијализма, социјалне правде и једнакости⁵⁶ остварен је континуитет релација са некадашњим југословенским простором атељеа. Поред поновног присуства људи у овом простору који су, попут првог корисника атељеа, одиграли „важну улогу у материјализацији културне политике социјалистичке Југославије”⁵⁷ поменуте теме истичу се и као један дисконтинуитет у теоријској мисли јер су

11. Изложба је реализована сарадњом МАУ и невладине организације Група 484 и уметника Иване Богичевић Леко, Снежане Скоко, Луке Кнежевића Стрике и колектива Шкарт.

51 Епштајн, Е, нав. дело (2015), стр. 11.

52 Исто.

53 Наведено према: Из Титовог говора: (Моша Пијаде, Мала галерија спомен-музеја II заседања АВНОЈ-а 1943-1963.

54 Више о томе у: Sladojević, A, нав. дело (2014).

55 Изложба о којој је реч била је сегмент изложбе *Nyimpa kor ndzizi - Човек не може опстати сам* поводом прославе јубиларне 40. године постојања МАУ. Сегмент изложбе у малој сали који је посвећен животу и раду Здравка Печара и Веде Загорац носио је назив *Распакивање архива Веде Загорац и Здравка Печара*.

56 Епштајн, Е. и Сладојевић, А. Реч уредница, у: *Nyimpa kor ndzizi - Човек не може опстати сам: (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, приредиле Епштајн, Е. и Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј афричке уметности, 29.

57 Исто, стр. 30. Напомена: Још једна сличност у раду и интересовањима Моше Пијаде и Здравка Печара огледа се у ловачкој активности, коју су обојица практиковали. Наиме, ловачка збирка Здравка Печара, која се данас налази у МАУ, била је изложена у Музеју Међумурја (наведено према: Jurges, I. (12. 03. 1982). U čakovečkom starom gradu. *Vikend Zg*), док је Пијаде „крај атељеа имао и ловачку собу” (М. S. K. (18. 03. 1957) *Strastveni slikar i revolucionar. Borba*), а у свом дневнику је 1952. године записао да, док чека усељење у атеље, креће у лов (Пијаде, М. *Dnevnik*). Поред тога, иако су били различитих генерација, и ангажмана након Другог светског рата, обојица су били лучоноше свог (југословенског) времена.

„током протеклих деценија биле на маргинама друштвеног интересовања.”⁵⁸

Закључак

Хетерогеност релација које коегзистирају у овом простору видљива је на основу многобројних перцепција, апропријација, реалних и идејних утилитарних функција; од симбола Покрета несврстаних преко очитог израза друштвено-политичких промена у земљи током деведесетих година двадесетог века, до актуелних постколонијалних и глобалних тема. У њему се сусрећу ловачка соба Моше Пијаде и ловачки предмети Здравка Печара; монументална платна Зоре Петровић и чувени мозаик Бошка Карановића; многобројне изложбе МАУ настале сарадњом са афричким уметницима и институцијама, и њеним недостатком; завештани предмети југословенских путника и савремене интервенције теоретичара и уметника; приватни, породични и колегијални догађаји уметника и посете делегација Покрета несврстаних; девастиран, закључан простор и активан, ангажован простор МАУ (итд). Перцепције и идеје о адаптацији овог простора кретале су се кроз историју од музеја посвећеног Моши Пијаде⁵⁹, преко фискултурне сале Интернационалне школе, до музеја „одликовања старих српских ратника”⁶⁰ и пословног простора фирме „Колинг”.⁶¹ Ови имагинарни простори заједно са поменутиим дисконтинуитетом током деведесетих година двадесетог века сучељавају се на истом месту са континуираним низом релација представљеним у претходним поглављима, дајући овом месту специфичан утисак *просторног набоја*.

Простор, који је увек „у настајању, препознаје се као производ међуодноса, као онај који се конституише кроз различите интеракције.”⁶² Представљени простор некадашњег уметничког атељеа, а данас мале сале МАУ се, у складу са тим, означава као сфера „истовремене плуралности, као сфера у којој различите путање коегзистирају.”⁶³ Посматрана као фукоовска хетеротопија, у којој се једнако сучељавају,

58 Епштајн, Е. и Сладојевић, А, нав. дело, стр. 29.

59 Augustinčić, A. (17. 03. 1957) Sjećanja na Mošu Pijade: Uvijek je osjećao veliku ljubav za likovnu umjetnost, *Vjesnik*.

60 Božović, B. (11. 06. 1994) Afrički krov od hrvatskog drveta, *Duga*. Напомена: Управо ова идеја најилустративније приказује поменути дисконтинуитет током деведесетих година двадесетог века, и тиме доприноси утиску сучељавања више простора на једном месту.

61 Вујошевић, В. (2. 04. 1992) Донатор претерао, *Новости*.

62 Massey, D. (2005) *For space*, London: Sage Publications, p. 9.

63 Исто.

али и сусрећу различити простори, као место *и даље у настајању*, мала сала Музеја афричке уметности, са окамењеним и непомичним сведоком овде представљене историје – камином⁶⁴, фигурира као својеврсно место плуралитета културно-политичке сцене (пост)југословенског простора.



Слика 1 Мала сала МАУ у изградњи и наслеђе атељеа (камин, клупа, редови прозора и галерија); фотодокументација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара

ЛИТЕРАТУРА:

- Andelić, N. (2017) Post-Yugoslav Cinema and Politics: Films, Lies and Video Tape, *International Journal of Humanities and Social Science Invention* Vol. 6.
- Arandelović-Lazić, J. (1977) *Objekat muzeja. Muzej afričke umetnosti – zbirka Vede i dr Zdravka Pečara*, Beograd: Muzej afričke umetnosti.
- Bachmann-Medick, D. (2016) *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Duda, I. Rijetki trenuci odmora. Tito i slobodno vrijeme, u: *Tito – viđenja i tumačenja*, priredila Manojlović-Pintar, O. (2011) Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.
- Đorđević, D. (1961) *Svedočenja o Zori Petrović*, dosije umetnice, Biblioteka Muzeja savremene umetnosti, Beograd.
- Епштајн, Е. (2015) Будућност је мит: о музејима, путовањима и разним „другима”, у: *Граница је затворена*, Београд: Музеј афричке уметности.

64 Поред камина, јасно видљиви архитектонски елементи који баштине атељерско наслеђе овог простора су и клупа и постамент, заједно са амбијенталном целином од рустичног камена тог дела мале сале (видети приложену фотографију на крају рада), као и ивице некадашњих узаних, високих врата коришћених за унос слика великих формата, која су смештена у левом углу од улаза у малу салу.

Епштајн, Е. и Сладојевић, А. Реч уредница, у: *Nyimpa kor ndzizi – Човек не може опстати сам: (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, приредиле Епштајн, Е. и Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј афричке уметности.

Ерштајн, Е. (2018) Kontinuiteti i transformacije, у: *Redefinisani muzeji – između želja i realnosti*, Београд: NK ICOM Srbija.

Илић, Б. (14. 11. 1961) Из ателеа наших уметника: Поезија која инспирише, *Политика*.

Кнежевић, А. Архитектура МАУ: од бетонског павиљона до „афричке куће«, у: *Nyimpa kor ndzizi – Човек не може опстати сам: (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, приредиле Епштајн, Е. и Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј афричке уметности.

Коларић, М. (1957) Ликовни преглед, *Савременик* бр. 5, Београд.

Личина, М. (2013) *Музеј афричке уметности (настанак, развој, перспективе)*, мастер рад, Универзитет у Београду, Факултет политичких наука (рад доступан у библиотеци Музеја афричке уметности).

Личина, М. Развој програма МАУ: Трагом једне идеје, у: *Nyimpa kor ndzizi – Човек не може опстати сам: (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара*, приредиле Епштајн, Е. и Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј афричке уметности.

Massey, D. (2009) Concepts of space and power in theory and in political practice, *Documents d'Analisi Geografica* 55, Barcelona: Universitat de Barcelona.

Massey, D. (2005) *For space*, London: Sage Publications.

Петровић, В. (1957) *Моша Пијаде*, Београд: Народни Музеј.

Pijade, M. S. (1957) Slikarev životopis, *Delo* br. 4, Београд: Redakcija Beograd.

Cobelj, Š. (1969) *Moša Pijade, izložba slika, pastela i crteža*, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti.

Protić, B. M. (1974) *Moša Pijade 1890–1957. povodom X kongresa Saveza komunista Jugoslavije i 130 godina postojanja Narodnog muzeja*, Београд: Galerija 73, Narodni muzej.

Sladojević, A. (2014) *Muzej afričke umetnosti: konteksti i reprezentacije*, Београд: Muzej afričke umetnosti.

Fuko, M. Друга места, *Mišel Fuko 1926–1984–2004 hrestomatija*, приредили Milenković, P. i Marinković, D. (2005), Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija.

Извори:

Andrejević Kun, Đ. (24. 6. 1952) Moša Pijade – slikar. Povodom izložbe koju je Moša Pijade priredio u svom novosagrađenom ateljeu, *Književne novine*.

Аноним, (5. 01. 1950) Одликовање орденом хероја рада, *Тањуг*.

Anonim (28. 02. 1952) Pred otvaranje slikarskog ateljea druga Moše Pijade – razgovor našeg suradnika s drugom Mošom Pijade o njegovom dosadašnjem slikarskom radu i daljnjim planovima na tom polju, *Borba*.

Augustinčić, A. (17. 03. 1957) Sjećanja na Mošu Pijade: Uvijek je osjećao veliku ljubav za likovnu umjetnost, *Vjesnik*.

Božović, B. (11. 06. 1994) Afrički krov od hrvatskog drveta, *Duga*.

Вујошевић, В. (2. 04. 1992) Донатор претерао, *Новости*.

Govor Josipa Broza Tita, *Moša Pijade*, Mala galerija spomen-muzeja II zasjedanja AVNOJ-a 1943-1963.

Jurgec, I. (12. 03. 1982) U čakovečkom starom gradu, *Vikend Zg*.

M. S. K. (18. 03. 1957) Strastveni slikar i revolucionar. *Borba*.

Миленковић, Д. (1957) *Моша С. Пијаде*, Архив Југославије, сигнатура: XXXIV MP IV-1/4-2 А СК SKJ.

О. Б. (19. 04. 1960) Синтеза 40-годишњег рада, *Политика*.

Pijade, M. (1952) 28. februar 1952. *Dnevnik umetnika*, Biblioteka Muzeja savremene umetnosti, Beograd.

Polak, N. i Maleš, I. (7. 03. 1957) Jednom ću ipak slikati... sjećanja majstora kipara Antuna Augustinčića, *Borba*.

Усмено сведочење професора Бранимира Карановића.

Челар, М. (24. 05. 1977) Место љубави и пријатељства, *Политика Експрес*, Београд.

Посета атељеу Моше Пијаде, <http://foto.mij.rs/site/gallery/584/all-photos> (приступ: 28. 08. 2018).

Ana Knežević
Museum of African Art, Belgrade

SMALL EXHIBITION HALL
OF THE MUSEUM OF AFRICAN ART IN BELGRADE

A PLACE OF PLURALITY ON THE CULTURAL-POLITICAL
SCENE OF (POST) YUGOSLAV SPACE

Abstract

The aim of this paper is to present and analyse a history of utilitarian functions of today's small exhibition hall of the Museum of African Art in Belgrade – The Veda and Dr. Zdravko Pečar Collection. Original purpose of this building was an artistic studio designed in 1952 for the famous Yugoslav politician and artist – Moša Pijade. Over five years (1952-1957), Pijade used this building as private working space where he also arranged a private event organising a private exhibition of his paintings, which was visited by Josip Broz Tito, president of Yugoslavia. After Pijade, this space was used by Yugoslav artists Zora Petrović (1960-1962) and Boško Karanović (1962-1975). Petrović painted a number of monumental canvases in the same space where Karanović later created a well-known facade mosaic for the Museum of Yugoslavia. Another change of function of this space occurred when Zdravko and Veda Pečar wanted to open a specialised museum dedicated to African arts and cultures. In 1977, during events which celebrated 45 years of Tito's leadership of the Communist Party of Yugoslavia, the Museum of African Art was opened in the same place (with building adaptation). Up to this date, this space, located at 14, Andre Nikolić street, had a few different utilitarian functions. There were also a number of unrealized ideas – imaginary functions, which marked this space as a place of plurality on the cultural-political scene of (Post) Yugoslav space.

Key words: *atelier, Moša Pijade, Zora Petrović, Boško Karanović, Museum of African Art – the Veda and Dr. Zdravko Pečar Collection*

Универзитет у Новом Саду,
Филозофски факултет, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1861249G

УДК 821.163.41.09-3

оригиналан научни рад

ЈУГОСЛАВИЈА У ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКОЈ ПРОЗИ

КЊИЖЕВНОСТ И ПАМЋЕЊЕ

Сажетак: *Рад се бави тематским и идентитетским аспектима савремене домаће прозе и видовима њеног везивања за Југославију као искуствени и културни феномен. У постјугословенском наративу појам Југославија може да послужи као окидач носталгије, покретач мотивације и карактеризације јунака, кључ за улазак у репозиторијум сећања, али добрим делом и као метафора одрастања и сазревања: све то јесте и може да буде предмет анализе у савременом прозном тренутку књижевности која се пише на српском језику и објављује у Србији. У фокусу анализе биће романи Тање Ступар Трифуновић и Иванчице Ђерић као јединствени примери размишљања о Југославији у постјугословенским оквирима, али и прозна дела Мирјане Новаковић и Милана Трипковића која су више усредсређена на рефлексије друштвених аномалија које се испољавају у периоду транзиције.*

Кључне речи: *српска проза, постјугословенска проза, сећање, наратив*

У „Песми о кћери и застави”¹ написаној 1992. године, песникиња Мирјана Стефановић ниједном не помиње име државе којој опевана застава припада, али је читаоцима ипак кристално јасно о ком времену и простору се ради: у једном од најпотреснијих стихованих сведочанстава о изгубљеном

1 Стефановић, М. (2011) *Промаја: изабране и нове песме*, Београд: Задужбина Десанка Максимовић и Народна библиотека Србије, стр. 154.

културном залеђу, „паметна и лепа кћер“ неименованог лирског субјекта „среће у војном блоку новобеоградском /изгажену у блатне красте обраслу / заставу земље у којој се родила“. Кћер ће се побринути за „барјак истицан за велике празнике“ који је „лепршао (...) кроз све њене читанке“: она „пере ране умирућој застави“, те је потом чисту савија, и одлаже међу свилу и свечарске столњаке. Након тога, купује „црну карту за бели свет“, и одлази: „не напуштам ја своју земљу / моја је земља напустила мене / говори наша млада кћер“.

Пуних двадесет две године касније, актери романа Иванчице Ђерић *Несрећа и стварне потребе*, које је њихова земља такође напустила, осећају снажан порив да без симбола и шифри, одрешито и отворено, па чак и сурово, проговоре о осећањима према Југославији. Јунакиња по имену Тутулуц тако каже: „Данас ми балавурдија која се тад није ни родила прича да сам живјела у тамници народа и била *упропаштана* злим концептима братства и јединства. Куну се у демократију, и у хуманост и у цивилизацију, а пола њих би ми и сад пререзало гркљан јер сам, замисли злочина у тинејџерке, вољела Југославију. Као да је срамота вољети земљу у којој си рођен. Бити унесрећен њеним нестанком.”²

Читаоцу „Песме о кћери и застави” јасно је да се ради о умирућој Југославији, о држави коју су њене инсигније надживеле, и да девојка из песме једном симболу свог детињства и одрастања помаже да пређе пут од одбаченог и презреног до рестаурираног и сачуваног; иако кћер на крају ипак одлази у далеки свет, и притом „храбро гута нерођене сузе”, иза себе оставља чистоћу и какав-такав ред. Читаоци романа Иванчице Ђерић суочавају се са много отвореније исказаним емоцијама везаним за Југославију, али њихови одбрамбени механизми су једнако на трагу оног покушаја рестаурације симбола и сећања који видимо у песми Мирјане Стефановић.

Загонетна је, и истовремено транспарентна, релевантност Југославије као феномена у савременој српској књижевности; не помиње се увек њено име, не види се увек њено лице: приказ испрљане и изгажене заставе из „Песме о кћери и застави” указује на искривљавање сећања, на манипулације и дифamacије, на блаћење слике о Југославији, једнако као и побуна јунакиње из романа Иванчице Ђерић против уверења да је срамота волети земљу у којој смо рођени; у овим књижевним сведочанствима ауторки различитих генерација

2 Ђерић, И. (2012) *Несрећа и стварне потребе*, Београд: Ренде, стр. 274. Сви даљи наводи су из истог издања.

препознају се и одбаченост и носталгија, и преобраћено памћење у коме се, као у води, увек чини да су предмети и већи и ближи него што уистину јесу. Бивша Југославија постала је за многе романијере виртуелни свет прошлости, који живи у сећању и трауми, али се она враћа у емпијску реалност онда кад то протагонисти најмање очекују, макар због тога што је југословенство важан део формативног искуства јунака и јунакиња.

Српску урбану прозу у време СФР Југославије карактерисале су теме сазревања и одрастања у парадигми бунта, сукоба генерација и одбијања социјалне интеграције у малограђански модел потрошачке културе. Те ће теме бити сачуване у постјугословенској књижевности делом као реинтерпретација усамљености која обележава сваки напор сазревања и уклапања у задате или самозадате оквире, а делом и као подсећање на немогућност да се понови осећање заједништва, благостања, перспективности и идеализације које се, некад у добром некад у неповољном контексту, везује за Југославију и као државну заједницу, и као културни феномен.

Одрастање је процес грађења и разграђивања емотивних односа, а симболику грађења идентитета најбоље одсликава један цитат из романа *Сатови у мајчиној соби* Тање Ступар Трифуновић: „У дјетињству се утисци утискују дубоко у човјека, као стопало у још нестврдли бетон. (...) Ја сам одавно поплочан трг, довршено шеталиште уз обалу, изливен тротоар крај цесте и све је очврсло у мени.”³ Бетон, шеталиште и трагови утиснути у чврсту масу указују на напетости настале услед формирања идентитета који мора бити згуснут и монолитан и поред непрегледног мора флуидних осећања и утисака који непрестано покушавају да га размекшају, па можда и расточе. Исто тако, ове реченице са самог почетка романа сведоче о потреби да се ти дубоки утисци именују. Бетон симболизује и урбаност као важан елемент српске књижевности друге половине двадесетог века, у којој је постојала потреба разграђивања окошталних дефиниција, као и потреба да се побегне од блага комерцијале и руралних оквира које је неретко наметала традиција прозног израза.

Не само због артикулисања тема одрастања и зрелости у времену турбулентних историјских промена и након њих, песникиња Тања Ступар Трифуновић својим првим романом успоставља континуитет са оном српском књижевном традицијом која негује бунт интима и огољену,

3 Ступар Трифуновић, Т. (2014) *Сатови у мајчиној соби*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 10. Сви даљи наводи су из истог издања.

бескомпромисну исповест као контемплативни оквир за вишезначну игру разноликим поетикама, утицајима и животним опредељењима. На Тању Ступар утицала је, макар посредно, Биљана Јовановић својим најважнијим романом *Пада Авала* (1978), у ком се тема одрастања и зрелости исказује као тихи али одлучни протест против инфантилизовања жена и њихове друштвене маргинализације у наоко идиличном социјалистичком окружењу. Јелена Беловук, јунакиња Биљане Јовановић, сазрева у времену привидног реда и сигурности, бивајући типичан представник летаргичне и самозапитане генерације која од изазова одрастања бежи у инфантилни авантуризам чији је екстремни пример Јеленин муж Владица, који покушава да своје идентитетске кризе реши путовањем у Индију као конвенционалним видом потраге за приоритетима. Јунаци који су попут помнутих безидејни, нефокусирани и отуђени могу деловати као конвенционалан детаљ са слике седамдесетих година двадесетог века, али ипак поседују енергију побуне; у делу Биљане Јовановић драматизација индивидуалних конфликта је пренаглашена, емфатична и типично модернистичка, подразумевајући широк распон наративних перспектива. О животу студенткиње флауте Јелене Беловук испредају се сведочанства њеног непоузданог биографа, за кога не знамо у каквој је тачно вези са њом, а његов исказ допуњују други сведоци, документа и писма. Смењивање првог и трећег лица приповедања, као и варирање дистанце између приповедача и приповедане грађе, само ће додатно релативизовати како јунакињу, тако и све оно што се о њој може сазнати. Тако ће загонетно финале, у коме није јасно да ли је Јелена и даље негде у Београду или је заувек отишла у Енглеску (можда сама, или с љубавником), релативизовати и саме реалистичке поставке романа.

Роман Тање Ступар Трифуновић говори о борби три генерације жена да прихвате изазовно и тегобно наслеђе матрилинеарности, које подразумева различите врсте конфликта и присиле, палету осећања меланхолије и засићености. То наслеђе укључује исцрпљујуће битке са унутрашњим демонима колико и спољашњим социјалним императивима, а жанровска субверзија на којој почива у великој мери подсећа на поступак у роману *Пада Авала*: одрастање и сазревање карактеристични за „билдунгсроман” у оба дела се деконструишу и преиспитују јер нису природан процес, већ процес самопотврђивања и исказивања отпора. Ана, јунакиња романа *Сатови у мајчиној соби*, у себи интегрише потлачену жену и ослобођену уметницу, и симболизује колико пораз закован у чврст загрљај психичког поремећаја, толико и освајање интегритета. Прилагођавање јунакиње креће се

ризичном путањом психолошке дезинтеграције подстицане мноштвом приповедних гласова, дисконтинуираном нарацијом и продуженим ефектом контемплације која се преобликује у дијалог са сродницама, наследницама и претходницама. Оба романа заснована су на императиву потраге за идентитетом која је у роману *Пада Авала* представљена као генерацијски осећај несналажења, док је у роману *Сатови у мајчиној соби* потрага индивидуална и интимна, везана за кризу сећања која је универзална али никако апстрактна. Роман Биљане Јовановић био је можда прво дело у женској књижевној историји југословенског простора у ком је монолитност лика разбијена а субјект раслојен, и први пут је представљена летаргична генерација југословенске омладине која бежи од кризе неприпадања тако што упорно трага за узбуђењима и ексцесима. Монолитној слици света у ком је жена осуђена на балансирање између подмуклости и послушности с којим је суочена Јелена Беловук, у роману Тање Ступар супротстављена је авантура градње и разградње флуидног, још неочврслог и неартикулисаног идентитета који себе тражи у љубави и уметности, у судбини духовно сличних.

Роман Тање Ступар Трифуновић, дакако, није у дијалогу само са женском књижевном традицијом, премда остварује сагласја са поетички самосвесним ауторкама од Дорис Лесинг до Силвије Плат, од Љубице Арсић до Јелене Ленголд. *Сатови у мајчиној соби* у дослуху је и са још једним романсијерским првенцем песника – са романом *Сабо је стао* Ота Хорвата. И *Сатови у мајчиној соби* и *Сабо је стао* говоре о сличној теми која их болно раздваја: оба романа говоре о спознаји као о врсти бола, и о болу као начину спознаје. Оба прозна дела са снажним поетским набојем на потпуно различите начине успевају да избегну кич и патетику тамо где се чини да су они неминовни – те замке Тања Ступар избегава у питањима како живети у свом животу, а Ото Хорват у питањима како живети у туђој смрти. Хорватов роман лирским катехизисом пажљиво и нежно раздваја жаљење за мртвом драгом од меланхолије као стања недефинисане немоћи пред неумитностима света. Оба романа разграђују идеју „билдунгсромана” јер много више инсистирају на разради мотива рањивости него што конвенционално приступају теми одрастања, и оба се баве двојном природом емоције која нас истовремено оснажује и разапиње. И Отова прича о смрти супруге и Тањина прича о уланчаним женским животима успостављају идентитете јунака далеко од Југославије у којој су поникли, у избеглиштву и изгнанству, у расељености и дезоријентисаности. Роман Иванчице Ђерић *Несрећа и стварне потребе* драматизује покушај

реконструкције сопствене биографије у мирној, идиличној Канади, далеко од домовине и њене историје, пуне патње и апсурда. Овај роман истовремено ће начинити корак даље према симболичком представљању прошлог искуства тако што ће употребити поетику стрипа: стриповски јунаци из времена СФРЈ присутни су од почетка као нека врста етичког водича за породицу из босанског града Тромукa која је изгубила домовину, али у роману фигурира и један јунак заснован на америчкој серији „Корени“, популарној у Југославији крајем седамдесетих. Или, тачније речено, позајмљен из ње.

Као најважнији симбол у *Несрећи и стварним потребама*, афроамерички роб Кунта Кинте освануће у босанској варошици Тромук и постати део њеног света на таблама стрипа које црта и објављује млада Тромучанка Уна чија ће се судбина драматично променити оног тренутка када овог, већ позајмљеног, јунака позајми својој антиратној кампањи. Кунта Кинте ће осванути на постеру са привидно старим идентитетом али са новом, виртуелном егзистенцијом: он се, са осмехом на лицу и подигнутим палцем, залаже за мирну Босну, и то у сами освит грађанског рата, у јеку националних тензија. Ову потресну слику илузије о уметности која мења свет ретроспективно, Уна оживљава двадесет година након трауматичног догађаја, хиљадама километара далеко од родног града. Име главне јунакиње готово да је иронично интонирано, јер није ни једна, ни једина која је пропатила у рату; она је и физичку и метафизичку патњу покушала да сублимира, да живи са њом стрпљиво и аскетски, без наде и очајања. Једини симболички еквивалент и мерна јединица туге јесте Југославија, која се непрестано помиње како у Унином канадском дому, међу члановима њене породице, тако и у њеном ширем окружењу. Када Чомском, чудном просјаку који лови и надзире а који је у претходном животу био психотерапеут, дође да се запита „зашто је вама битна та Југославија“, Унина сестра Тутулуц му одговара симболичком преузетом из тематике и естетике стрипа: „Замисли да је то наш Криптон.” (292). Чомски разуме ову културну референцу и схвата да је Југославија планета „непобитно перспективна” али и „неповратно уништена” (292), да од ње остаје, како каже један други јунак, једино Супермен „који покушава помоћи људској раси” (293). Начин на који две сестре говоре о Југославији као свом приватном свету и интимном искуству показује да, говорећи о истом, могу мислити на потпуно различите ствари: и на бежање од реалности, и на неуспешно суочавање са њом. „Историја нам се догађала у кући а мене то није занимало, хтјела сам да будем тинејџерка”, каже Тутулуц у покушају да дефинише

свој однос према нестанку Југославије (273), док Уна своју животну несрећу сумира крајње једноставно: „Мој гријех се састојао у реченици *Кунта Кинте неће у рат*.” (272)

Роман *Несрећа и стварне потребе* бави се интеракцијом историје и идентитета појединца, што га приближава Албахаријевим романима о Канади као што су *Снежни човек* и *Мамац*, али од њих и удаљава. Уна није само иселеник утопљен у сећању и опхрван депресијом и меланхолијом, већ жртва рата, ратни инвалид и буквално и метафорично: у полицијској станици родног Тромука одсечен јој је десни палац, а ислеђивање и мучење којем је била изложена снимљено је на траке које је сачувала, и које Ерос, младић у Канаду пристигао из Тромука, покушава да украде по налогу оца покојног Униног момка. Уна отворено и сталожено говори о парадоксима свог живота, о немогућности да реконструише идилу која је постојала у неком времену пре трауме. Покушавајући да осмисли егзистенцију у Канади која је, као у прози Даше Дрндић и Давида Албахарија, углавном само лепо програмирана утопија, чија ни лепота ни програмираност нису нимало угодне (управо супротно: изазивају тескобу и неспокој), Уна покушава да пре свега окупи своју породицу. Расута по свету (једна сестра и брат у Канади, друга сестра у Швајцарској, отац у Аустралији а мајка у Аустрији), та дисфункционална али снажним емоцијама повезана породица наликује распалој држави чија је интеграција немогућа. Поновно окупљање родитеља и деце је готово неизводљиво, и сама идеја о њему делује ако не одбојно, оно гротескно, из истих разлога из којих је немогуће саставити стару Југославију: сваки покушај интеграције родио би нове поделе. И тако, брат Зоран одбија да се раздвоји од Уне, опсесивно бдијући над њом у покушају компензације кривике због тога што је није заштитио кад су паравојне формације дошле да је хапсе због учешћа у самоорганизованој мировној кампањи; сестра Тутулуц напушта мужа Швајцарца, фрутаријанца ком топоними Босна и Југославија не значе ништа, и доводи у Канаду сина и ћерку који, одбијајући да буду део мајчиног расутог југословенског идентитета, све време помажу оцу да их киднапује; Унин отац засновао је нову породицу у Аустралији и присутан је само као повремени глас из телефонске слушалице; мајка је, међутим, заветована на ћутање, што се у окриљу аустријског манастира у ком намерава да проведе остатак живота од ње очекује, и њено одсуство је јасан симболички показатељ немогућности репарације емоција. Уна се не нада да ће икад више имати домовину и спокојан живот: пригрливши овакву распарчану и разуларену породицу, она се одриче и Канаде као нове егзистенцијалне шансе. „Одрасла сам уз

много родитељске љубави”, каже Уна, за коју је све лоше дошло касније, „деведесетих година.” (32). Грубошћу се не крију бол и осетљивост; грубе речи подсећају да је идила немогућа, да сву лепоту љубави потискује нечист. За разлику од песме Мирјане Стефановић, нечист се не може уклопити, ни чистота и лепота обновити, зато што се везују за протицање времена. За Унину катарзу потребна је немогућа ситуација: двадесет година након раскида с домовином која је, као и ћерку у песми Мирјане Стефановић, напустила њу, појавиће се подсећање на ту исту домовину, у виду младића из Униног родног града Тромук. Он се зове Ерос, Еро С, како наглашава његов отац, а не Ерос Без. Младић је опрезан, одликује га тешко разумљиво али веома упечатљиво и наивно користољубље. Син је оца који се у вихору рата и послератној оскудици најтеже одрицао својих књига, и то класика некадашње југословенске књижевности: Борислава Пекића, Мирослава Крлеже и Меше Селимовића. Ерос од противречности живота у Босни гради сопствена правила: „научио је одавно да је најбоље ћутати кад се не жели рећи истина, изгледати важно када знаш да си нико, и тврдити да си војсковођа кад ти је пиштољ празан.” (75).

Роман *Несрећа и стварне потребе* можда покушава немогуће, али је сама немогућност његов кохезиони императив: немогуће је вратити несталу срећу, немогуће је саживети се са трагедијом личном и колективном, немогуће је живети у илузији боље прошлости, али је исто тако немогуће усредсредити се само на садашњи тренутак и његове објективне датости. Једина реална и истовремено немогуће идеалистична је сама Уна, чије је име благо иронична посвета ишчезлој уникатности Југославије. Она се бори да заборави идилу прошлости и да од садашњости узме оно што јој нуди: не више породицу, већ једну ексцентричну заједницу у којој окупљање нема снагу кохезије већ снагу дезинтеграције, али та дезинтеграција заправо разара све што је лоше и неодрживо, па тако и илузије о прошлости.

У Унином телефонском разговору с оцем, у самом финалу романа, чујемо како он филозофски констатује: „Деци расту зуби, а мени стомак. Сви се развијамо по распореду” (318). Ипак, отац не саветује слепо прихватање тока природе и историје: и он, и потоња генерација очева, деци саветују бег из домовине, те тако од Уне доста млађем Еросу његов отац каже да Тромук треба да посматра као луна-парк, „мало дођеш, мало видиш те егзотичне и некада величанствене животиње, и ове нове неолибералне услове њиховог живљења. (...) Да живиш међу њима, сачувај боже. Више никада.” (286). Ерос је поруку одлично схватио и поред погрешног

поређења: *Отац је мислио на зоолошки врт, а не на луна-парк. Али свеједно. У оба случаја, то није пожељна адреса* (286).

Уна ће од оца чути речи довољне за један нови почетак: „Доле ти нема круха, моја Уна. Доле су ти сада сви и нико. Нико мог дјетета вриједан” (319). Али отац сматра да се за „њих доле” не треба бојати: „Они су на добром путу. (...) Искрено се мрзе. А свака искреност добар је почетак.” (319). Тако се роман не завршава ни болом ни мржњом, већ снажном вером у реконструкцију, макар та вера, следећи парадоксе романа, била оно што вера по правилу није: иронична.

У роману *Тито је умро* Мирјана Новаковић радије бира горку и циничну југоносталгију од било какве илузије обнове: она програмски комбинује елементе детективског романа, сатире и трилера како би написала социјални роман, и како би прву деценију двадесетог века ефектно и готово плакатски контрастирала са тзв. златним добом југословенске историје, временом Јосипа Броза Тита. Сви јунаци обележени су, идеолошки и епистемолошки, прошлошћу која крије тајне, завере и параноични сценарио преврата у који безимена главна јунакиња, иначе новинарка *Политике*, покушава да проникне, а тиче се времена Брозове смрти, односно манипулација с циљем појачавања симболичке напетости и реалних реперкусија које се везују за физички нестанак оца државе. Параноја и злочин се у роману *Тито је умро* неумитно генеришу и опстају, интереси су јачи од идеала, а пост-југословенско време представљено је готово искључиво као доба грабљиве транзиције, скандала и бесрамља. Симболичка порука романа јесте да је Брозова смрт прекретница у колективној свести и идентитету чије се последице дуго осећају и још дуже преиспитују. Нетипично је тмурна слика света у ком једна новинарка самостално предузима решавање убиства младог страначког првака и у том процесу не само да умножава мистерије, већ и постаје непосредни кривац за пропаст малобројних позитивних јунака.

Роман Милана Трипковића *У далеком свету обичних људи* грађен је као омнибус приповест на социјалној и културолошкој топографији Новог Сада. У њему се укрштају судбине становника града који су сви од реда жртве транзиције, али и најбољим делом живота везани за феномен Југославије, односно устаљени поредак и неузнемирени спокој који је она оличавала. Јунаци су депресивни, усамљени, сваки од њих развија зависност (од цигарета, секса или опијата колико и успомена и самозаваравања, али и исповедања у широком луку од комуникације са незнанцима до скрибоманије), а њихова лична, породична и колективна несрећа

везује се за сећање на бољу прошлост и идеализацију времена од пре распада Југославије. Наглашена, неретко извештачена добродушност представља покушај мимикрије и прикривања мана, недостатка социјализације, несналажења и компримираног бунта. Социјална беда, морална осакаћеност, дисфункционалност, недостатак емпатије, све се то у овом мозаичном следу налик *Декалогу* Кшиштофа Кјешловског показује као несрећна и кобна заоставштина прошлих времена спокоја и сигурности, уљуљканости у илузију непомућене личне и колективне среће. У роману се појављује пензионисани и за заслуге одликовани милиционер Радомир Јоровић, који покушава да, у последњем покушају служења држави, приведе дилере дроге рођене 1993. године, не знајући да су заштићени корупционашким деловањем система, и уместо успешне акције хапшења завршава на психијатријском вештачењу. Друга слика бившег света је Стева Сибинкић Стив, први новосадски обожавалац хеви-метал музике и дугогодишњи музички и духовни гуру генерација које су стасавале у његовом кварту, људска олупина и незрели алкохоличар неспособан да преузме било какву одговорност у животу. Ову двојицу у стопу прати пензионисани поручник Дражета, који своју ауторитарност реализује кроз функцију председника кућног савета, да би открио да кампању против њега води његов рођени син, вечити студент права. Ово је само неколико из плејаде ликова гротескних губитника транзиције који на различите начине покушавају да компензирају то што су остали без света какав желе и какав им је близак. Милан Трипковић одлично осликава социјалне типове новосадске културне сфере, од пензионисаних официра и људи чији је сав идентитет и животни кредо био заснован на радној или војној униформи и испуњавању захтева социјалистичког друштва па до младих делинквената склоних вршњачком насиљу, актера и објеката јавног срамоћења преко друштвених мрежа.

Емоционална дисфункционалност Трипковићевих јунака условљена је социоекономски и историјско-политички: они су сви напрсле љуштуре самозадовољства и зачаране лепотице које се нису пробудиле из социјалистичког сна о братству и јединству, општем благостању и једнаким шансама за све. Слично би се могло рећи за већину актера овде представљених романа, али им се не може одрећи онај напор који је тако болно и тачно предочен у песми Мирјане Стефановић с почетка овог текста: не може им се одрећи настојање да са слике Југославије макар обришу паучину која је замагљује.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ђерић, И. (2012) *Несрећа и стварне потребе*, Београд: Ренде.
- Јовановић, Б. (2006) *Пада Авала*, Београд: Народна књига / Алфа.
- Новаковић, М. (2011) *Тито је умро*, Београд: Лагуна.
- Стефановић, М. (2011) *Промаја: изабране и нове песме*, Београд: Задужбина Десанка Максимовић и Народна библиотека Србије
- Ступар Трифуновић, Т. (2014) *Сатови у мајчиној соби*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Трипковић, М. (2018) *У далеком свету обичних људи*, Београд: Чаробна књига.

Vladislava Gordić Petković

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Novi Sad

YUGOSLAVIA IN POST-YUGOSLAV FICTION:
LITERATURE AND REMEMBRANCE

Abstract

The paper examines artistic practices and effects of transposing both the symbolic image of Yugoslavia and the accumulated experience of living in it into contemporary fiction written in Serbian and published in Serbia during the second decade of the 21st century. The authors whose novels are discussed represent diverging memories and concepts connected with the country that is either irretrievably lost or wilfully abandoned, but constantly longed for and therefore narrativized. Novelists Ivančica Đerić, Mirjana Novaković, Tanja Stupar Trifunović and Milan Tripković employ diverse mechanisms in their search for meaning within a paradigm of Yugoslav identity, which implied many different emotional responses and cultural concepts. Una, the main character in Đerić's novel, is haunted by memories of a paradise lost, as she saw the breakup of Yugoslavia first-hand and emerged from it a cripple, both literally and metaphorically, because of her self-contained act of rebellion against it. Boldly dealing with traumatized protagonists whose feelings and mood swings are difficult to convey, Đerić and Stupar Trifunović refuse to abide to the stereotypical literary characterization and their narratives find their own ways to express the pain, anger, memory and longing, the same as Novaković and Tripković choose to focus on depravities of living in the post-Yugoslav transition. Displacement is too painful a condition to be simply shrugged off as a temporary crisis and the only way to rescue oneself is leaving the turbulent history of both the family and the homeland behind, yet returning to it with a renewed potential of both self-examination and suffering.

Key words: *Serbian fiction, post-Yugoslav fiction, memory, narrative*

Музеј Југославије, Београд

DOI 10.5937/kultura1861260N

УДК 725.945(497.11)"1941/1945":316.75(497.1-89)

316.722:316.324.8(497.1-89)

стручни рад

DARKSIDE НАСЛЕЂА НОБ-А

Сажетак: *Последњих месеци на друштвеним мрежама распламсана је дискусија о коришћењу меморијалних комплекса и споменика НОБ-а као сценографије за снимање модних едиторијала и музичких спотова. Док једни сматрају да је у питању апропријација, комодификација, фетишизација, скрнављење и злоупотреба најширих размера други подржавају коришћење ових културних ресурса и у томе виде нов живот споменика, после дуге фазе њиховог уништавања, занемаривања и потпуне невидљивости. Сагледавањем узрока повећаног интересовања и проблематизацијом природе конфликта око начина коришћења споменика покушали смо да укажемо на узалудност тражења арбитраже у разграничењу пожељних од непожељних модела коришћења културног наслеђа и сугеришемо успостављање дијалога између различитих актера у циљу њихове ревалоризације.*

Кључне речи: *споменичко наслеђе СФРЈ, партизански споменици, коришћење наслеђа, злоупотреба наслеђа, ревалоризација наслеђа НОБ*

Југословенски меморијални комплекси посвећени страдању и Народноослободилачкој борби на Тјентишту, Кадиначи, Козари, Петровој гори, Космају, Бубњу, у Јасеновцу, Подгарићу, Косовској Митровици... настали у периоду од почетка 60-их до краја 80-их година прошлог века већ деценију уназад уживају повећано интересовање истраживача, уметника, архитеката, активиста и медија.

Само последњих пар година настао је већи број изложби које третирају ову тему попут: *Војин Бакић* у организацији кустоског колектива *WHW* из Загреба, *Војин Бакић: Светлосне форме* изложба МСУ у Загребу; *Недовршене модернизације: између утопије и прагматизма*, Удружења хрватских архитеката у сарадњи с Друштвом архитеката Београда, Коалицијом за одрживи развој (Скопље), Умјетничком галеријом Марибор, Орис-кућом архитектуре (Загреб) и Музејом за архитектуру и дизајн (Љубљана). Затим, *Путевима*

револуције – Меморијални туризам у Југославији, изложба која је настала у оквиру међународне платформе Непримењени споменици; *Животи споменика* Модерне галерије у Љубљани, изложба *Према бетонској утопији: Архитектура у Југославији 1948-1980. (Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980)* у Њујоршкој МоМА-и. Ова тема је била инспирација и за неколико позоришних представа као што су: *Невидљиви споменици* Битеф театра, или *Будућност почива у бетону и камену* партиципативна представа која је играна широм Европе. Проблематизација заштите и коришћења споменичког наслеђа СФРЈ била је и тема многобројних стручних скупова, поменућемо само конференције *Социјалистички споменици и модернизам у оквиру међународног пројекта Heroes We Love* и *Рат, револуција и сећање: Поратни споменици у пост-комунистичкој Еуропи* у организацији међународне платформе *Непримењени споменици*. Интересовању академске али и шире јавности претходили су радови савремених уметника, међу којима се издвајају Давид Маљковић, Синиша Лабровић, Игор Грубић, Душица Дражић...

Ипак, највећу пажњу светске јавности за ову тему изазвала је изложбе фотографија и фото публикација *Споменик* из 2010. белгијског аутора Јана Кемпнеарса. У Гардијану (Guardian) је као реакција на изложбу освојено текст: *Подигнути у мирним пределима усред недођије, споменици изгледају као заоставштине ванземаљаца, као необични кругови или детаљи са омота неког од албума Пинк Флојда.*¹ Фотографије које су потписане само редним бројем и локацијом прати банална интерпретација друштвено-историјског контекста.² Као резултат дисеминације Кемпнеарсових фотографија изузетно расте њихова популарност, а реч споменик уз значајне семантичке измене улази у енглески језик, односећи се искључиво на модернистичке споменике „необичних форми”.³

1 Surtees, J. Spomeniks: the second world war memorials that look like alien art, Guardian, 18. june 2013., 25 september 2018., <https://www.theguardian.com/artanddesign/photography-blog/2013/jun/18/spomeniks-war-monuments-former-yugoslavia-photography>

2 У тексту холандског архитекте Нојтелингса објављеног у фото публикацији *Споменик* наведено је да је већина споменика уништена, да су данас сви напуштени, док њихове апстрактне формалне карактеристике приписује чињеници да су услед комплексне природе Другог светског рата на подручју Југославије – ослободилачки и грађански рат – споменици морали да буду довољно неутрални како би били прихватљиви свима.

3 Horvatinčić, S. (2012) *The Peculiar Case of Spomeniks. Monumental Commemorative Sculpture in Former Yugoslavia Between Invisibility and Popularity*, paper presented at Lisbon Summer School for the Study of Culture.

Поред путника опчињених руинама савремене прошлости који су похрлили да обиђу сваки од споменика које је Кемпнеарс фотографисао, те да у исто време и сами „открију“ још неки, на просторе бивше Југославије долазе и различити музички састави како би инкорпорирали „ванземаљске“ споменике у сценографију својих спотова. Тако је последњих година на локацијама споменика НОБ-а снимљен већи број видео радова интернационалних аутора (*Teachers* из Бруклина, *Olympique* из Аустрије, *Neurobeat* из Чешке...) чији број прегледа на Јутјубу (You Tube) варира од неколико стотина до неколико стотина милиона. И док у већини спотова споменици служе само као атрактивна сценографија (*backdrop*), два се могу издвојити, јер укључују споменике као равноправне актере.

Састав Фресно из Бразила је за локацију музичког спота за нумеру *Пробуди се (Acordar)* из 2015. године изабрао споменик Миодрага Живковића на Тјентишту. Објашњавајући зашто су одабрали баш ову локацију за спот, један од чланова бенда је истакао да је њиховом доласку на Тјентиште претходило истраживање саме битке на Сутјесци. За њих споменик је симбол тражења спасоносног пута. Свако од нас има своју битку и тражи свој животни пут. Ова песма говори о томе и овај споменик за нас има огроман значај.⁴

Други пример је видео спот *Дарксајд (Darkside)* популарног норвешког ди-џеја Алена Вокера, који је за само два месеца од излажења (јул 2018.) премашао сто милиона прегледа.⁵ Он је за локације одабрао Живковићев споменик на Тјентишту, Цамоњин у Подгарићу и Његошев маузолеј на Ловћену. Стављени у постапокалиптични нуклеарни холокауст, споменици су у „свету Алана Вокера“ (*World of Walker*) представљени као својеврсни потенцијал за измирење зараћених племена и изградњу новог, бољег друштва.⁶

4 Anonim, Brazilci objavili spot koji je sniman na Tjentištu (VIDEO), 06. novembar 2015., 25. septembar 2018., <https://www.nezavisne.com/magazin/jet-set/Brazilci-objavili-spot-koji-je-sniman-na-Tjentištu-VIDEO/334933>

5 27. јул 2018., 28. септембар 2018., <https://www.youtube.com/watch?v=M-P4QBt-FWw>

6 Anonim, Alan Walker Releases New Single/Video “Darkside” Featuring AU/RA And Tomine Harket, 27 july 2018., 25. September 2018., <https://www.rcarecords.com/news/alan-walker-releases-new-single-video-darkside-featuring-au-ra-and-tomine-harket/>



Слика 1 Детаљ из видео спота *Darkside* Алана Вокера; извор: <https://www.youtube.com/watch?v=M-P4QBt-FWw>

Интересантно је да је пракса коришћења споменика као сценографије у видео спотовима остала непримећена од стране домаће јавности за разлику од снимања модних едиторијала. Најбурније реаговање стручне и шире јавности изазвала је кампања под називом Блек зироу (*Black Zero*) аустралијске модне фирме Вели ајвер (*Valley Eyewear*) која је за локацију снимања реклама за наочаре за сунце изабрала Богдановићев споменик у Јасеновцу и Цамоњин у Подгарићу. После многобројних осуда и најоштријих критика, у којима је истицано увредљиво име кампање, те непримереност модела у црним капутима и уопште мрачне естетике, као и чињеница да је једна од локација био логор смрти, компанија је на крају повукла део кампање сниман у Јасеновцу и објавила јавно извињење.⁷



Слика 2 Фотографија из едиторијала модне куће *PS Fashion*; извор: <https://www.psfashion.com/rs/sr/editorijali/freedom/>

⁷ Milekić, S. Аустралијска компанија уклонила рекламу снимљену у Јасеновцу, 3. јул 2018., 25. септембар 2018., <http://www.balkaninsight.com/rs/article/australijska-kompanija-uklonila-reklamu-snimljenu-u-jasenovcu-07-03-2018>

Убрзо потом уследио је нови скандал, овог пута Кадињача је коришћена за фотографисање последње колекције српске модне куће П. С. Фешн (*P.S. Fashion*) што је изнова изазвало лавину опречних коментара. За разлику од кампање аустралијске компаније, у којој се нико од надлежних институција, на првом месту Спомен подручја Јасеновац, није огласио, директорка Народног музеја у Ужицу у чијој надлежности је Кадињача, истакла је да не види у томе ништа погрешно, и да сматра да је у питању својеврсна промоција српског културно-историјског наслеђа. У прилог овоме она додаје да је оваква пракса постојала још 80-их година када су модне куће „Тартекс” и „Рудник” радиле кампање на локацији Кадињаче, а да је ту одржан и концерт музичког састава Леб и сол.⁸ Овде треба напоменути да су слично становишта и у Националном парку Сутјеска, у оквиру којег се налази Живковићев споменик, где су снимање видео спота састава из Бразила видели као начин промоције како културне тако и природне баштине. И заиста, уколико погледамо које су све манифестације организоване у околини споменика још у време постојања СФРЈ наилазимо на податак да су у Краљеву у време обележавања Краљевачког октобра организоване и аутомобилске трке истог назива, да се исто тако на Тјентишту организовао ауто-мото рели, те да су споменици НОБ били и локација најразличитијих позоришних и уметничких дешавања и то не нужно повезиваних са темама страдања, револуције, антифашизма или слободе.⁹



Слика 3 Фотографија из едиторијала модне куће *Valley Eyewear*; извор: <http://www.balkaninsight.com/rs/article/australijaska-kompanija-uklonila-reklamu-snimljenju-u-jasenovcu-07-03-2018>.

8 Пејовић, Б. Ревија моде на пролетерској Кадињачи, *Политика*, 19. септембар 2018., 25. септембар 2018., <http://www.politika.rs/sr/clanak/411459/Revija-visoke-mode-na-proleterskoj-Kadinjaci>

9 Jokić, G. (1986) *Jugoslavija. Spomenici revolucije*, turistički vodič, Beograd: BIGZ.



Слика 4 Извор: Фонд Музеја Југославије/

Док су једни мишљења да су овакви начини употребе комерцијализација, фетишизација, скрнављење и злоупотреба најширих размера, други подржавају коришћење ових културних ресурса и у томе виде нов живот споменика, после дуге фазе њиховог уништавања, занемаривања и потпуне невидљивости.

За разумевање тренутно настале ситуације и превазилажење сукоба изузетно је важно сагледати узроке повећаног интересовања за споменике, природу насталог конфликта и могуће одговоре на захтев јавности да се успоставе границе између примереног и непримереног, пожељног и непожељног коришћења наслеђа НОБ-а.

Феномен великог интересовања за споменичко наслеђе СФРЈ је изузетно комплексан и може се сагледати из више углова. Може се разумети као реакција на иконокластички талас 90-их, када је више хиљада споменика постављених у јавном простору страдало у читавом региону, а нарочито у Хрватској.¹⁰ Они су тада постали колатерална штета националистичких политика и добили статус непожељног наслеђа. Интересовање за њих је и у директној вези са повећањем југоносталгије и антифашистичких иницијатива које критикују савремено друштво као друштво ограничених слобода, неофашизма и неоколонијализма. Меморијални комплекси тако постају (односно остају) симболи шире друштвене еманципације, нарочито инсистирајући на апстракцији

10 Hrženjak, J. (2001) *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990–2000*, Zagreb: Savez antifašističkih boraca Hrvatske.

као универзалном језику који комуницира револуцију кроз револуцију тумачења.¹¹

Насупрот томе, меморијални комплекси постају полигони за јачање националистичких идеологија. Политичари на годишњим комеморативним свечаностима поводом страдања цивила и знаменитих битака држе говоре који прокламују национални антифашизам, первертирајући овај интернационални концепт у његову супротност. У исто време присутна је сакрализација ових места као одраз ретрадиционализације друштва. У комплексима се подижу капеле, постављају различити религијски симболи, а комеморативним свечаностима присуствују представници цркве, како би се означила верска, односно етничка припадност жртава. У оквиру овог тренда и шира јавност постаје све осетљивија и позива се на недостатак пијетета у односу према посмртним остацима предака. Напоследку, у вези са овим може се истаћи и да је кампање аустралијске компаније *Вели ајвер* у појединим таблоидима у Србији представљена искључиво као још један од начин како се у Хрватској умањују и чак исмевају жртве усташког режима.¹²

Интересовање за споменике револуције може се довести у везу и са развојем менаџмента културног наслеђа. Под велом плурализације и деелитизације културе, а у циљу одрживог развоја промовише се широко коришћење наслеђа као ресурса нарочито инсистирајући на његовом економском потенцијалу. Овај концепт натурализован је кроз међународне документе попут Унескове *Конвенције о културној разноликости* и *Оквирне конвенције Савета Европе о вредности културног наслеђа за друштво* које су ратификоване и широко промовисане и у Србији, а нарочито кроз скорашње формиран *Савет за креативне индустрије* председника Владе Републике Србије. Као последицу овакве политике већ сада можемо видети неизбалансирано коришћење културног наслеђа у Србији и тренд да се културна добра (попут Голубачке тврђаве, Лепенског Вира и др.) изједначавају са туристичким атракцијама. Отуда и не чуди да се директорка Народног музеја у Ужицу позива на едукацију коју је добила на различитим музејским семинарима на којима је

11 Kirn, G. i Burghardt, R. (2012) Jugoslovenski partizanski spomenici. Između revolucionarne politike i apstraktnog modernizma, *JugoLink pregled postjugoslovenskih istraživanja*, 1, Berlin: Humbolt Univerzitet, str. 13-14.

12 Anonim, Reklamu za naočare snimili u logoru Jasenovac: Hrvati opet našli način da se sprdaju sa žrtvama ustaša (FOTO), *Telegraf*, 3. jul 2018., 25. septembar 2018., <http://www.telegraf.rs/vesti/jugosfera/2971891-reklamau-za-naocare-snimili-u-logoru-jasenovac-hrvati-opet-nasli-nacin-da-se-sprdaju-sa-zrtvama-ustasa>

сугерисано да културно-историјско наслеђе представљамо и кроз филм, моду и друге садржаје, као што се ради у свету.¹³ Интересантно је да се директорка позива на овај сегмент менаџмент културних ресурса пренебрегавајући институције у вези стратешког планирања, израде процедура и других докумената који би коришћење културног наслеђа уредиле. Овако је питање коришћења остало само на нивоу процене једне особе која је на челу институције формално одређене за њеног корисника. Оно што забрињава више од издавања дозволе за снимање, јер се промоције наслеђа НОБа кроз овакве садржаје може аргументовано и оправдати и довести у питање, је чињеница да надлежне институције нису реаговале с обзиром да је овим поступком прекршен члан 73 Закона о културним добрима који јасно наводи да се назив, име и лик културног добра могу користити у комерцијалне сврхе само по одобрењу установе заштите у чији делокруг спада заштита тог културног добра, а да Министарство надлежно за послове културе даје одобрење за културна добра од изузетног значаја.

Повећано интересовање може се тумачити и као резултат опште спектакуларизације друштва. Како објашњава Ги Дебор *спектакл је ступањ на којем роба успева да колонизује читав друштвени живот. Комодификација није само видљива: ми више не видимо ништа друго. Свет који видимо је свет робе.*¹⁴ Другим речима, спектакл као идеологија промовише вредности посесивног индивидуализма настојећи да одстрани дистинкцију између истине и плагијата, реалности и илузије. Ова конзументистичка идеологија „деполитизује” наслеђе користећи искључиво интерпретативни потенцијал заснован на естетским вредностима. Градећи занимљиве наративе, ове „футуристичке споменике прошлости” претвара у додатну вредност производима музичке и модне индустрије као и у све популарнијем „дарк” туризму. Управо из овог разлога комуницирање еманципаторских идеја од стране представника културних индустрија као њихове инспирације чини се прилично неуверљиво и мора се препознати као чин апропријације и комодификације. У супротном потрудили би се да бар у одјавним шпицама и у опису својих спотова потпишу тачне локације на којима су снимали.¹⁵

13 Пејовић, Б. нав. дело.

14 Debord, G. (2002) *The Society of the Spectacle*, Canberra: Hobgoblin press, p. 13

15 За Вокеров видео спот *Дарксајд* наведено је само да је снимано на локацијама у Хрватској, Црној Гори и Босни и Херцеговини (<https://www.youtube.com/watch?v=M-P4QBt-FWw>).

За разумевање природе насталог конфликта, а даље и могућност његовог превазилажења, неопходно је сагледати и промене парадигме и развој критичког дискурса наслеђа. Ловентал је у делу *The Past is a Foreign Country* још средином 80-их година прошлог века отворио питања односа историје и наслеђа наглашавајући да наслеђе уопште није историја, а ову идеју је крајем 90-их надоградио тврдњом да наслеђе *није истраживање прошлости већ њено слављење ... вера у прошлост прилагођена данашњим циљевима*.¹⁶ Ова теза је даље развијана у правцу да наслеђе није именица већ глагол, односно није ствар, налазиште или место, већ је вишеструки процес стварања значења, или културни перформанс.¹⁷ Наслеђе је сагледано као културна алатка коју друштва користе да би запамтила и у том процесу памћења праве конструкције значења које су релевантне и корисне за садашњост. Оно се дефинише и као субјективно и политичко преговарање о идентитету, месту и сећању.¹⁸ Теза о наслеђу као конструкту данас је широко прихваћена у академским круговима, а синтагма културно наслеђе се све чешће пише под знацима навода.

Међутим, у јавном и ширем професионалном дискурсу још увек доминира традиционално разумевање наслеђа. Лорацијн Смит уводи одредницу *ауторизовани дискурс наслеђа*, преко којег покушава да прикаже систем знања и њему припадајућих пракси, за који тврди да преовлађују у данашњем свету. Она наводи да је основна идеја овог система разумевање вредности наслеђа као интристичне, да је наслеђе крхко, коначно и необновљиво и као такво о њему имају право да се брину искључиво експерти који га најбоље разумеју и који најбоље могу да комуницирају његове вредности. Идеја наслеђивања је такође кључна у овом систему. Наслеђе се мора пренети будућим генерацијама у непромењивом, што боље сачуваном облику.¹⁹ Овако схваћено, наслеђе је репрезент доминантних друштвених и културних вредности западне културе, попут материјализма, техничких достигнућа, али и националног идентитета, који се сагледава као непромењив, уграђен део у споменике и налазишта. Наслеђе је све добро и славно у вези са прошлостју, а мрачној и

16 Lowenthal, D. (1998) *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, p. X

17 Harvey, D. C. (2001) Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies, *International Journal of Heritage Studies* 7:4, London: Routledge, pp. 319-338.

18 Smith, L. (2006) *Uses of Heritage*, Abingdon and New York: Routledge, pp. 44-83.

19 Smith, L. нав. дело, стр. 29-42.

оспараваној природи прошлости додељен је посебан статус дефинисан као дисонантно наслеђе.²⁰ Овај дискурс акценат ставља на монументалност, грандиозност, естетику и аутентичност, а ауторизован је кроз дугогодишњу праксу најеминентнијих међународних организација.

Различито разумевање концепта наслеђа, па самим тим и система његовог управљања које подразумева и коришћење сугерише нам да је немогуће тражити арбитра за ову кризу у „независној” академској и професионалној заједници. Ово намеће питање сврсисходности тражења арбитраже и враћа фокус на природу конфликта који свакако није настао на друштвеним мрежама, него је на њима само постао видљив. Питање арбитраже даље повлачи за собом и питање могућности постизања консензуса, који у оваквој ситуацији делује готово немогуће. Једни ће инсистирати да савремене комеморативне свечаности које манипулишу сећањем на страдање и стављају споменике НОБ-а у уску националистичку парадигму нису злоупотреба, јер се и даље чува сећање на жртве. Други ће се фокусирати само на манекенке које ходају по костима предака, а трећи ће замерати што се и поред ослањања на еманципаторску симболику споменици НОБ-а користе као атрактивна сценографија и игнорисати могућност промоције културног наслеђа на овај начин.

Напетости и несугласице између различитих актера су конститутивни елемент процеса који утиче да се легитимизују одређена виђења, односно маргинализују или криминализују она друга, али доводе и до промене нас самих, наших ставова. У односу на то ко смо и на нашу биографију ми разумемо свет око себе и учествујемо у њему на различите начине. Наше разумевање и ангажовање је у директној вези и са контекстом који се попут места и нас самих стално мења, „увек је у покрету, увек је у настајању”. Следећи ову тезу можемо закључити да конфликте не треба избегавати и тражити једноставна и брза решења, већ их користити и то не само за позиционирање линија разграничења, већ линија које опцртавају полигон на којем се „игра” дешава.²¹

Овај полигон није искључиво поље културе и културног наслеђа, већ дубоко улази у поље политике, односно идеологије. Чини се да је управо разумевање културног наслеђа као политичког, односно идеолошког акта кључно за разумевање природе овог конфликта. Политичка конотација споменика НОБ-а усложњава овај проблем, а меморијалне

20 Исто, стр. 80-82.

21 Bender, B. Introduction, in: *Contested Landscapes: Movement Exile and Place*, eds. Bender, B. and Winer, M. (2001) Oxford, New York: BERG, p. 4.

комплексе претвара у попришта борби различитих „изама”: национализма, неолиберализма, културног елитизма, антифашизма...

Следећи Жижекову тезу да идеологија никада није била снажнија него данас, те да први задатак није да предложимо обрасце шта треба да се ради, већ само да отворимо простор за алтернативно размишљање, као решење настале кризе у вези коришћена споменика НОБ-а сугеришемо дијалог између различитих актера.²² При томе мислимо на дијалог у којем ће учествовати надлежне институције и владина тела као представници правног власника ових комплекса, борачке организације као њихови традиционални наследници, домаћи и међународни представници академске заједнице, уметници, активисти, предузетници и представници културних индустрија, односно заједнице која ово наслеђе доживљава као део ширег корпуса светске баштине. Колико год успостављање граница злоупотребе и прихватљивог начина коришћења наслеђа НОБ-а деловало немогуће, важно је да се о њима говори у једном конструктивном критичком дијалогу који може довести до неких смерница и разграничења, ревалоризације и новог односа према овим споменицима и меморијалима. У супротном можемо очекивати да ће се „тренд сценографија” наставити и да ћемо бити суочени са инкорпорирањем овог наслеђа у паклене имагинаријуме хиперреалности, који ће убрзо заменити тренутно популарно Козимово наслеђе.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

Anonim, Alan Walker Releases New Single/Video “Darkside” Featuring AU/RA And Tomine Harket, 27 July 2018., 25. September 2018., <https://www.rcarecords.com/news/alan-walker-releases-new-single-video-darkside-featuring-au-ra-and-tomine-harket/>

Anonim, Brazilci objavili spot koji je sniman na Tjentištu (video), 06. novembar 2015., 25. septembar 2018., <https://www.nezavisne.com/magazin/jet-set/Brazilci-objavili-spot-koji-je-sniman-na-Tjentištu-video/334933>

Anonim, Reklamu za naočare snimili u logoru Jasenovac: Hrvati opet našli način da se sprdaju sa žrtvama ustaša (foto), *Telegraf*, 3. jul 2018., 25. septembar 2018., <http://www.telegraf.rs/vesti/jugosfera/2971891-reklamu-za-naocare-snimili-u-logoru-jasenovac-hrvati-opet-nasli-nacin-da-se-sprdaju-sa-zrtvama-ustasa>

Bender, B. Introduction, in: *Contested Landscapes: Movement Exile and Place*, eds. Bender, B. and Winer, M. (2001) Oxford, New York: Berg, pp. 1-21.

²² Žižek, S. Alternativa kapitalizmu, 29. januar 2014, 25. septembar 2018., <https://pescanik.net/alternativa-kapitalizmu/>

Debor, G. (2002) *The Society of the Spectacle*, Canberra: Hobgoblin press.

Žižek, S. Alternativa kapitalizmu, 29. januar 2014., 25. septembar 2018., <https://pescanik.net/alternativa-kapitalizmu/>

Закон о културним добрима („Службени гласник РС”, број 71/94, 52/11-др. закон, 52/11-др. закон, 99/11-др. закон).

Jokić, G. (1986) *Jugoslavija. Spomenici revolucije*, turistički vodič, Beograd: BIGZ.

Kempenaers, J. (2010) *Spomenik*, Amsterdam: Roma Publications.

УНЕСКО (2005) *Конвенција о заштити и унапређењу разноликости културног израза*.

Lowenthal, D. (1985) *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lowenthal, D. (1998) *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge: Cambridge University Press.

Milekić, S. Australijska kompanija uklonila reklamu snimljenu u Jasenovcu, 3. jul 2018., 25. septembar 2018., <http://www.balkaninsight.com/rs/article/australijska-kompanija-uklonila-reklamu-snimljenu-u-jasenovcu-07-03-2018>

Савет Европе (2005) *Оквирна конвенција Савета Европе о вредности културног наслеђа за друштво*.

Smith, L. (2006) *Uses of Heritage*, Abingdon and New York: Routledge.

Surtees, J. Spomeniks: the second world war memorials that look like alien art, *Guardian*, 18. june 2013., 25 september 2018., <https://www.theguardian.com/artanddesign/photography-blog/2013/jun/18/spomeniks-war-monuments-former-yugoslavia-photography>

Пејовић, Б. Ревизија моде на пролетерској Кадиначи, *Политика*, 19. септембар 2018., 25. септембар 2018., <http://www.politika.rs/sr/clanak/411459/Revija-visoke-mode-na-proleterskoj-Kadinjaci>

Harvey, D. C. (2001) Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies, in *International Journal of Heritage Studies* 7:4, London: Routledge, pp. 319-338.

Horvatinčić S. (2012) *The Peculiar Case of Spomeniks. Monumental Commemorative Sculpture in Former Yugoslavia Between Invisibility and Popularity*, paper presented at Lisbon Summer School for the Study of Culture.

Hrženjak, J. (2001) *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990–2000*, Zagreb: Savez antifašističkih boraca Hrvatske.

Jovana Nedeljković and Katarina Živanović
The Museum of Yugoslavia, Belgrade

DARKSIDE OF THE
NATIONAL LIBERATION WAR HERITAGE

Abstract

The focal point of the article is the practice of using Yugoslav World War II memorials as scenery in music videos and fashion campaigns, as well as the controversies it raised in the social media in the past few months. Whereas some perceive it as commodification, fetishization and desecration, and regard it as abuse of such heritage in general, others support this form of using cultural resources and claim that it offers a new stage in the life of the memorials which had been destroyed or marginalized for more than a decade. The main issue arising from the ongoing dispute is that the boundary between acceptable and unacceptable mode of using the Yugoslav memorial heritage must be determined, extending onto the question of which authority should set these boundaries. In order to suggest a possible solution for overcoming the conflict, we have considered the causes for the increased interest in the memorial heritage of the former Yugoslavia and the issue of the conflict itself. Drawing on the distinct theories of heritage, commodification and cultural management, we advocate for a constructive critical dialogue that would include all the interested groups. In addition, the very opening of this dialogue would enable revaluation of the Yugoslav memorial heritage and hopefully prevent intensification of its abuse.

Key words: *memorial heritage of SFRY, partisan monuments, use of heritage, abuse of heritage, revalorization of the liberation fight heritage*



*Сента, непосредно после ослобођења, 1944–1945. године,
Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић*

Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских
уметности – Катедра за теорију и историју, Београд

DOI 10.5937/kultura1861273M

УДК 316.752:316.774(497.1)"196/199"

32.019.5:654.197(497.1)"196/199"

стручни рад

РЕФЛЕКСИЈЕ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ ТЕЛЕВИЗИЈЕ

СТУДИЈА ОД МЕДИЈСКИХ СИСТЕМА ДО МЕДИЈСКИХ КУЛТУРА

Сажетак: Поводом актуелизоване теме социјалистичке телевизије, њеног утицаја и програма које је креирала, а кроз форму истраживачког дијалога, циљ овог текста је да представи управо објављену књигу Сабине Михељ и Сајмона Хакстабла (*Simon Huxtable*) „Од медијских система до медијских култура” (*From Media Systems to Media Cultures*). Фокусирајући се на настанак телевизије, као новог медија који се паралелно развијао са хладноратовским тензијама, и на њен утицај у време и након владавине комунизма у земљама источноевропског блока, ова компаративна медијска студија с једне стране истражује спрегу геополитичких односа у овом делу света, а с друге стране даје осавремењен поглед на овај медиј који је обликовао модерност свакодневице грађана и социјалистичку културу и уметност. Стога, књига омогућава реконтекстуализацију досадашњих (устаљених и најчешће преузиманих и понављаних) мишљења о медијима и култури у доба Хладног рата, као и ревизију спрам друштвеног, политичког и медијског оквира који је постојао у земљама иза „гвоздене завесе” како у другој половини XX века, тако и у савременом тренутку.

Кључне речи: телевизија, социјалистичка модерност, компаративно медијско истраживање, Југославија, Источна Европа

Увод

Три деценије након пада Берлинског зида архиви комунистичких земаља још увек нису у потпуности отворени, а међу њима телевизијски архиви и програми које они садрже и даље чекају историјску, идеолошку, медијску и културну контекстуализацију, за разлику од својих западних пандана. Својом оригиналном научном студијом, Сабина Михељ¹ и Сајмон Хакстабл² теже да умање јаз и несразмеру интересовања за студије телевизије између с једне стране историчара и теоретичара у Источној Европи, где се ове студије тек померају са маргине проучавања, а с друге стране у Западној Европи и Америци, где се у неупоредиво већој мери истражује и пише о настанку, утицају и трансформацији телевизије као медија. Овај недостатак интересовања може се посматрати кроз најчешће перпетуирано мишљење да је телевизија у социјализму била искључиво инструмент пропаганде, те да су њени гледаоци користили сваку прилику да се препусте „сјајнијим” телевизијским бојама капиталистичких суседа. Мањкавост ове тезе, сматрају коаутори у студији, налази се у чињеници да су програми социјалистичке телевизије у време настанка имали масовну и посвећену публику, али и наклоност која до данас траје и „са којом се гледаоци сећају многих телевизијских емисија из социјалистичког доба”³.

Анализом програмских садржаја, архивских докумената, искуства гледалаца, као и политичких и историјских околности у различитим земљама Источне Европе, аутори теже

1 Сабина Михељ је професорка медијске и културне анализе у Лафборо универзитету (Loughborough University) у Великој Британији. У својим истраживањима, на основу којих је до сада објавила велики број научних радова у релевантним међународним публикацијама, анализирала је теме из области студија телевизије, источно и централноевропских медија, хладноратовских медија и културе, компаративне медијске анализе, медија и национализма, итд. До сада је објавила књиге: „Media Nations: Communicating Belonging in the Modern World” (2011), „Central and Eastern European Media in Comparative Perspective: Politics, Economy and Culture” (2012) и „From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television” (2018). Њене истраживачке пројекте подржали су Arts and Humanities Research Council, Economic and Social Research Council, British Academy и Leverhulme Trust.

2 Сајмон Хакстабл предаје историју на Голдсмит колеџу (Goldsmiths College) у оквиру Универзитета у Лондону. Фокус његовог истраживања је на периоду касног социјализма, на основу ког је објавио велики број научних радова у међународним часописима и другим публикацијама. Између 2013. и 2016. радио је као истраживач на пројекту „Screening Socialism” на Лафборо универзитету, а тренутно завршава монографију о совјетској штампи и њеном утицају на јавну сферу после 1945. године.

3 Mihelj, S. and Huxtable, S. (2018) *From Media Systems to Media Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 1.

да открију и објасне улогу телевизије у модернизацији социјалистичке свакодневице. Најпре, они указују на специфичне околности појединачних земаља, затим на регионалну и блоковску повезаност, да би на крају назначили компаративне сличности телевизијских програма који су се развијали на Западу, а који су уважени и емитовани у мањем или већем обиму и са различитим закашњењем (у зависности од земље). Телевизија је играла важну улогу у стварању осећаја стабилности и нормалности, сматрају Михељ и Хакстабл, и нудила је основу за заједничке друштвене навике и обичаје грађана⁴. Централно место телевизора у становима „обезбеђивало је константни контакт између партије и грађанина, а деловало је и као важан извор заједничке друштвене припадности, у складу са комунистичким вредностима и циљевима⁵.” Међутим, ова чињеница је омогућила ауторима да сагледају (и покушају да оспоре) уверења која већ дуго владају о медијима и комуникацији у тоталитаристичким режимима, а која су данас актуелизована са променама светске политичке и медијске сцене. У студији се наводи да је социјалистичка телевизија била у амбивалентном, или чак парадоксалном, односу према комунистичкој идеологији. Док је највећи део телевизијског програма био у складу са (прописаним) комунистичким нормама и интересима (јасне друштвене ангажованости и диктата), социјалистичка телевизија пак није успела да дугорочно, у стабилном континуитету, активно и ангажовано одржи и веже грађане за (догматску) комунистичку идеологију. Тиме су државно контролисане социјалистичке телевизије у Источној Европи, сматрају они, успостављале норме и следиле доминантне факторе социјалистичких друштава, али контрадикторно, ти исти аргументи били су узрочник почетка кризе и брзог процеса распада и трансформације истих земаља након 1989. године. Због тога је од посебне важности за разумевање анализе социјалистичке телевизије питање:

„Да ли су комунистичке власти током хладног рата успеле да искористе потенцијал телевизије како би унапредиле своје револуционарне идеје, или је телевизија покренула сопствену револуцију, доприносећи догађајима који су се на дуже стазе показали штетним за комунистички концепт? Као што ћемо видети, одговор лежи негде у средини: Телевизија је била изузетно успешна у уткивању комунистичких идеала у саму текстуру свакодневног живота, пружајући основу за свакодневне навике и друге облике

4 За даљи резиме погледати поглавље „Everyday Time” у: Михељ, С. и Хакстабл, С. нав. дело, стр. 207-232.

5 Михељ, С. и Хакстабл, С. нав. дело, стр. 2.

друштвености, али је то чинила без додатног подстицања на искључиву посвећеност комунистичкој агенди. Као таква, телевизија је имала двосмислен однос спрема комунистичког концепта: служила је као „сидро” нормалности и тиме допринела стабилности и дугом опстанку комунистичке власти, док је истовремено допринела да идеолошка порука временом постане све нејаснија.”⁶

Књига „Од медијских система до медијских култура”, уз публикације „Popular television in authoritarian Europe” (2013), „Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism” (2013), „Television Beyond and Across the Iron Curtain” (2016), „TV Socialism” (2016), итд., доприноси напорима да се последњих година креирају кохезивне студије источноевропске телевизије. Дубински се посвећујући теми, уз преданост у вишегодишњем истраживању, аутори студије Сабина Михељ и Сајмон Хакстабл компаративно анализирају утицај социјалистичке телевизије кроз систематизацију односа „система” и „културе” као универзалних структура које надилазе појединачне државе. Раније наведена дуална природа њиховог истраживања утицала је и на избор терминологије: политички систем у земљама које истражују је комунистички, док се за културу и медије користи придев социјалистички. У уводу књиге одређен је методолошки оквир у три корака: померање у проучавању од медијских система ка медијским културама (и у оба случаја користи се множина); компаративно медијско истраживање (продукције медијских текстова, њихова рецепција и утицај); утицај на савремено резумевање медија и комуникације у тоталитарним режимима.

У три главна поглавља: „Concepts and Contexts”, „The spaces of state socialist television” и „The times of state socialist television”, заступљене су теме које се шире изван традиционалног домена политике, обухватајући устројство свакодневних навика и обичаја, перцепцију приватног и јавног живота, образовни значај и имплицитни утицај телевизије на социјалистичку модерност, водеће културне принципе, масовно прослављање историјских догађаја и њихову репрезентацију у медијима. Такође, у изабраним земљама Источне Европе у периоду од 1960. до 1990. анализира се: пораст броја сати емитованог програма, структура (сличности и разлике) програмских шема (у изабраним недељама и током празника), удео играног програма и његове теме, историјски догађаји и периоди представљени у њима, обим увоза страних програма и земље њиховог порекла, итд. Истражујући телевизију

6 Исто, стр. 4.

са обе стране „гвоздене завесе”, Михељ и Хакстабл се померају од најчешће западноцентричног проучавања медија и строге границе Исток/Запад, али не занемарују национални контекст у смислу спољне политике, међународне позиције, транснационалне оријентације телевизијске инфраструктуре, брзину њеног развоја, опсег и форму државне контроле медија. Указујући на социјалистичку телевизију као на „специфичан подмодел савремене телевизије”⁷, аутори књиге пружају иновативни концепт и метод за анализу медијских култура широм света, који у крајњем исходу помаже разумевању медија масовних комуникација у недемократским окружењима и у будућности потенцијално отвара простор за нова истраживања у којима медијске слободе нису једном и заувек успостављен стандард, већ поље које се обнавља и осваја, а за шта су нам потребне стратегије и знања.

Истраживачки дијалог

За истраживачки пројекат Сабине Михељ „Screening Socialism”⁸, који је у периоду од 2013. до 2016. године финансирала британска истраживачка фондација „Leverhulme Trust”, интервјуисала сам у Србији 22 гледаоца социјалистичке телевизије која су рођена између 1939. и 1975. године у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији (СФРЈ). Ове гледатељке и гледаоци различитог степена образовања (од ауто-механичара и земљорадника до професора и доктора наука), из градских центара, али и села Војводине и централне Србије, одговарали су на питања о важности и утицају телевизије на навике и обичаје у њиховом свакодневном животу⁹. Такође, на основу шеме за кодирање Михељове, са колегиницом Милом Турајлић сам из специјализованих часописа за телевизијски програм кодирала игране серије, домаће и увозне. Између нас се развио истраживачки дијалог који се овим (мета)текстом заокружује.

Назив вашег иницијалног истраживања „Screening Socialism” омогућавао је двосмерни аналитички приступ теми – приказивање и/или „скрининг тест” социјалистичких друштава. Да ли је то основна идеја са којом сте ушли у пројекат и зашто је наслов промењен?

Да, основна идеја пројекта била је да телевизију и њен утицај посматрамо и анализирамо кроз узајамну спрегу

7 Исто, стр. 9.

8 Screening Socialism, Loughborough University, <http://www.lboro.ac.uk/departments/socialsciences/screening-socialism>

9 За даљи резиме погледати део „Life-story interviews: sample structure“ у: Михељ, С. и Хакстабл, С. нав. дело, стр. 323-330.

два интерпретативна оквира. Најпре схваћену као медиј који су комунистичке елите покушавале да употребе као „оружје” пролетерске револуције након Другог светског рата, у смислу инструмента који им је помагао да се дуго задрже на власти. Затим смо у нашем истраживању телевизију сагледали и као истраживачки објекат кроз који се могу спознати нови погледи на унутрашње тензије и парадоксе социјалистичких друштава, а који (представљајући нови медиј) помера своју револуционарну динамику изван контроле политичке елите. У складу с тим, моја намера је била да наслов књиге буде или „Screening Socialism” или „The Television Revolution”, али су ми уредници издавачке серије „Communication, Society and Politics” у Cambridge University Press-у – Роберт Ентман (Robert Entman) и Ланс Бенет (Lance Bennett) – предочили да тако формулисан наслов неће привући довољно широку публику, и да је у мом интересу да га променим. Чињеница је да многе читаоце које интересују медији и комуникација не занима ни историја овог медија, нити друштва, у овом случају социјализма. Имајући то у виду, али водећи се и сопственом тежњом да укажем на важност разумевања социјалистичке телевизије, одлучила сам да резултате истраживања искористим као основу за шири теоријски и методолошки аргумент, те развијем концепт и метод за компаративну анализу медијских култура (за разлику од компаративне анализе медијских система, која је, захваљујући утицајној књизи „Comparing Media Systems”, Халина (Daniel C. Hallin) и Манцинија (Paolo Mancini), врло распрострањена). Стога, тема наше књиге „Од медијских система до медијских култура” тежи да приближи и привуче две сасвим различите публике – с једне стране, ону коју интересује историја телевизије, социјализам као друштвено уређење и историја Источне Европе у другој половини XX века и, с друге стране, ону коју занима критичко читање и компаративна анализа медијских култура (у најопштијем смислу).

Кроз прикупљање импресивно обимне грађе о свакодневном животу и популарној култури у социјалистичким земљама, с једне стране, а кроз анализу медија и медијског сећања, с друге стране, водили су вас институционална сарадња и (не)доступност материјала, те је и писање књиге трајало више година. Где она геоисторијски започиње, а где се завршава?

Прве истраживачке материјале за књигу прикупила сам пре скоро 10 година, почевши да изучавам телевизијске архиве у земљама наследницама социјалистичке

Југославије. Ови архиви тада су били, и у великој мери још увек јесу, тешко доступни за све врсте истраживања. Са ретким изузецима, и аудио-визуелни и штампани архивски материјали у власништву су телевизија које су наследили југословенске телевизијске центре. Гледање и копирање свих врста аудио-визуелних материјала многе медијске куће наплаћују, те иако је могуће добити попуст у сврхе академског истраживања, цене су и даље доста високе. Такође, архиви који садрже штампане изворе подједнако су важни за проучавање и контекстуализацију теме, али су ти материјали често каталошки несређени, или су напросто изгубљени. Због тога сам се у свом истраживању доста ослањала на заинтересоване појединце који су били спремни да ми помогну и олакшају приступ материјалима. Имала сам среће да у целом региону бивше Југославије пронађем велики број људи који деле са мном ентузијазам да се ово истраживање оствари. Њима сам неизмерно захвална на помоћи, јер ова књига без заједничких напора у проналажењу грађе не би постојала.

И у другим источноевропским земљама суочила сам се са тешко доступним телевизијским архивима. Међутим, захваљујући гранту британске фондације „The Leverhulme Trust”, не само да је моје истраживање историје социјалистичке телевизије знатно поспешено, већ је и проширено поред Југославије на још четири земље – Источну Немачку, Пољску, Румунију и Совјетски Савез. Важно је напоменути и то да је временом у многим земљама приступ релевантним архивима за историју телевизије постао много лакши. То се посебно односи на архив источнонемачке телевизије и делимично на архиве телевизије у Совјетском Савезу, због чега је и историја телевизије баш у ове две земље до сада најдетаљније представљена. Надам се да ће архиви медијских јавних сервиса, наследници југословенских РТВ центара у Србији, Хрватској и другим државама бивше Југославије, успети да нађу модел за већу доступност барем делова архива. На пример, штампани архивски материјали који се сада налазе у телевизијама могли би да се пренесу у друге врсте архива (као што је случај у Немачкој, Русији и Словенији), или да се дигитализују и поставе на отворене дигиталне портале. Значајно је поменути и портал EUscreen¹⁰, који

10 На интернет страници <http://euscreen.eu/about.html> налази се портал *EUscreen* који нуди дигитални приступ аудио-визуелном наслеђу. Колекција садржи 60.000 наслова у висококвалитетној резолуцији, са пратећом контекстуализацијом и метадата подацима. Њихов часопис *View: Journal of European Television History and Culture* објавио је трематски број „Television Histories in (Post)Socialist Europe” (2014).

је финансирала Европска унија и који функционише као агрегатор одабраних архивских телевизијских програма из свих земаља чланица ЕУ. Наравно, свако од ових решења захтева реорганизацију и финансијске инвестиције, али пре свега промену колективне свести о значају аудио-визуелне баштине за културу и историју.

Прославе великих јубилеја, 60 година рада ТВ Загреб/ХРТ и ТВ Београд / РТС, кроз различите програмске садржаје, од самих почетака до данас, показале су њихову дубоку укорјењеност у (пост)југословенској култури. Односно, они су данас и даље снажан део личног/индивидуалног и колективног/генерацијског идентитета. Интересантно је да нисте написали књигу само о телевизији у СФРЈ јер, поред дисперзивно објављиваних чланака¹¹ и историографија¹², свеобухватне књиге о њој до данас нема. Да ли и даље размишљате о њеном писању или су питања која сте потенцијално желели да истражите већ садржана у овој студији кроз компаративну анализу пораста сати емитованог програма; структуре програмских шема; тема и заплета оригинално креираних играних програма и оних који су увезени, итд.?

11 Драгићевић Шешић, М. Приватни живот у времену телевизије, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, приредио Ристовић, М. (2007), Београд: Clio, стр. 733-767; Mihelj, S. The Politics of Privatization: Television Entertainment and the Yugoslav Sixties, in: *The Socialist Sixties: The Global Movement in the Soviet Union, Eastern Europe, and Cuba*, eds. Gorsuch, A. and Koenker, D. (2013), Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 251-267; Peruško, Z. and Čuvalo, A. (2014) Comparing Socialist and Post-Socialist Television Culture. Fifty Years of Television in Croatia, *View, Journal of European Television History and Culture*, Vol. 3, Issue 5. pp. 131-150; Daković, N. i Milovanović, A. (2015) Socijalistički family sitcom: Pozorište u kući, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti* 27, Београд: Факултет драмских уметности, стр. 183–203; Duda, I. (2015) *Danas kada postajem pionir: djetinjstvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Zagreb: Srednja Europa; Daković, N. and Milovanović, A. The Socialist Family Sitcom: Theatre at Home (Socialist Federal Republic of Yugoslavia 1972–Republic of Serbia 2007), in: *Television Beyond and Across the Iron Curtain*, eds. Bönker, K., Obertreis, J. and Grampp, S. (2016), Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 124-147; Duda, I. (2016) When capitalism and socialism get along best: tourism, consumer culture and the idea of progress in Malo misto, in: *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*, eds. Archer, R., Duda I. and Stubbs, P., London: Routledge, pp. 173-192; Erdei, I. (2017) Fragmenti jugoslovenske socijalističke modernosti 1970-ih u TV seriji „Pozorište u kući”, *Etnoantropološki problemi*, sv. 12 (2), str. 537–563.

12 Андрић, Б. (1998) *Водич кроз продукцију играног програма Телевизије*, Београд: фонд сачуваних емисија од 1958. до краја 1995, Београд: РТС; Novak, B. (gl. ur.) (2016) *Leksikon radija i televizije*, drugo izdanje, Zagreb: HRT i Ljevak.

Намера ми је била да најпре напишем књигу о историји телевизије у СФРЈ, а касније студију која југословенско искуство ставља у компаративни оквир. Међутим, кроз разговоре са уредницима, издавачима и колегама истраживачима које занимају сличне теме, постало је јасно да ће књига са ширим оквиром изазвати много веће интересовање и оставити дубљи значај. Наравно, још увек желим да напишем књигу о југословенској телевизији – прикупила сам довољно архивског материјала на основу ког сам разрадила њен концепт и структуру, укључујући и нацрт појединачних поглавља. Нажалост, за сада не знам када (и да ли) ће ми време то дозволити, јер сам већ започела нове истраживачке пројекте, док паралелно предајем на универзитету. Надам се да ће неки полазник докторских или постдокторских студија бити заинтересован да даље развија истраживање о југословенској телевизији, те да ће се мој рад на овој теми наставити кроз менторство теза.

Непрекидним репризирањем драмских серија, РТС сопствену архиву и историју користи као емоционални извор за евоцирање југословенске носталгије. У сталном програмском слоту емитују се „Музиканти” (1969), „Позориште у кући” (1972, 1973, 1975, 1980, 1984, 2007), „Камеонције” (1974, 1984), „Отписани” (1974–1975, 1978), „Врућ ветар” (1980) итд., али без контекстуализације времена и система (политичког, економског и медијског) у којем су настали. Тек однедавно теоретичари и историчари културе и медија улажу напоре да истраже вредности и успоставе критеријуме квалитета који из ових серија произилазе. Зашто је данас социјалистичка телевизија тема и инспирација?

Репризирање социјалистичких серија на РТС-у није изузетак, јер и остале телевизијске куће бивших социјалистичких земаља (али и света) користе популарне програме из свог архива да би на лак и јефтин начин попуниле програм и забавиле публику која се још увек за њих интересује и радо их гледа. Наравно, носталгија ту игра важну улогу – не нужно као некритичко прихватање, и можда чак глорификовање прошлости (иако и тога има) – него као потенцијал који може да буде подстицај за критичко суочавање како са прошлошћу, тако и са садашњошћу и будућношћу. Управо је ова комбинација носталгије и потенцијала за критику привукла и мене да дубље проучим конституенте социјалистичке телевизије. Занимљиво је да ни у Србији, нити у другим земљама бивше Југославије није дошло до отвореног и критичког преиспитивања

репризирања социјалистичких серија. У Пољској и Чешкој, на пример, репризирање популарних социјалистичких програма деведесетих година, али и касније, било је контроверзно и у великој мери исполитизовано. Одсутност таквих контроверзи у Србији делимично је последица ратова деведесетих, те економске и политичке ситуације у земљи након слома комунизма. Иначе, питањем односа телевизије, носталгије и колективног сећања се не бавимо у самој књизи, али га ја анализирам – заједно са колегиницама и колегама са „Screening Socialism” пројекта – у тематском броју „Memory, Post-socialism and the Media” (2017) научног часописа „European Journal of Cultural Studies”.

С ове временске дистанце, несумњиво је да је у Југославији креирање сваке нове игрane серије било тематски и естетски веома промишљено, на основу чега су се успостављали критеријуми телевизијских канона, какве данас ми немамо. Истовремено, социјалистичка модерност представљена у њима имплицитно је утицала на свакодневни живот многих Југословена (норме, вредности и навике). Такође, осврћете се на масовност и важност обележавања државних празника, као и на њихово представљање на телевизији. Да ли је слично и у осталим земљама Источне Европе?

Кад се постави питање утицаја телевизије, или било ког медија, сматрам да је важно сагледати их из двоструке перспективе. Прва је чињеница да медији потенцијално врше утицај на друштво на два различита начина: кроз приче и њихову визуелну репрезентацију (*narratives and representations*); и кроз увођење нових друштвених ритуала и навика. Често се медијска анализа зауставља код првог, док се потоњи утицај занемарује. У нашој студији „Од медијских система до медијских култура” настојали смо да обухватимо оба. Што се тиче друге важне перспективе, лако се западне у претеривање кад се говори о утицају медија, поготово кад су у питању нови медији, односно нове технологије комуникација, каква је била телевизија у време Југославије. Као што се данас шири паника око утицаја дигиталних медија и друштвених мрежа на политички живот, рецимо кроз ширење „лажних вести”, тако је са појавом телевизије постојала бојазан да ће се повећати криминал и насиље, угрозити моралне вредности, и слично. Историјска истраживања јасно указују да појава сваког новог медија или изазива сличну „панику”, или супротно: инспирише утопистичке визије које ће наводно омогућити нова технологија. Реалност

је увек комплекснија од ових „медијских имагинарија” (*media imaginaties*, према терминологији колеге Симона Натала/Simone Natale), што је случај и са социјалистичком телевизијом. Партијски функционери и културне елите у Југославији, па и широм Источне Европе, с једне стране бринули су да ће телевизија промовисати западне, „буржујске” вредности, док су с друге стране у телевизији видели медиј који би могао да помогне остварењу револуционарних идеја, подигне културни ниво радничких класа, послужи као инструмент масовног школовања, али и као средство квалитетне разоноде. У нашој студији показујемо да су програми социјалистичке телевизије промовисали и ову револуционарну визију и успешно уводили нове, модерне навике – вечерње ритуално гледање анимираних филмова, или масовно праћење новогодишњег програма, уз традиционална јела и пиће. То свакако не значи ни да су гледаоци усвојили све вредности које је телевизија промовисала, нити да су у потпуности прихватили комунистичку визију модерног живота и напретка. Ту се виде разлике међу земљама, али и између појединаца и друштвених група. На пример, једна од карактеристика југословенске телевизије била је већи увозни програм са капиталистичког Запада, укључујући и САД. Али, као што указујемо у књизи, то не значи нужно да су на југословенске гледаоце више утицале западне вредности (ма шта оне представљале) или да су они жудели за западним капиталистичким стилем живота. Баш напротив, наша анализа указује на могућност да је управо ова отвореност за различите приче и репрезентације модерног живота наводила гледаоце да заузму критички или барем скептичан став спрам различитих идеализованих визија модерног живота. Слично је важило и за гледаоце у Источној Немачкој, који су у великом делу земље могли да прате и источно и западнемачку телевизију.

Телевизор као артефакт заузима значајно место у више различитих упоредних анализа у вашој књизи, а кроз ову анализу откривате веома битне аспекте важности телевизије и телевизора како у социјалистичком дому, тако и у целокупном друштву. У тексту „*The Politics of Privatization, Television Entertainment and the Yugoslav Sixties*” (2013), који сте објавили на почетку истраживања, учавате спрегу између вишеспратних зграда, величине станова у њима, важности дневног боравка и значаја телевизора у њему. Колико се та теза и у књизи потврдила?

Како и раније наводим, у нашем истраживању смо желели да избегнемо анализу медија која се своди на анализу

садржаја. Због тога смо пуно пажње посветили навикама и ритуалима гледања телевизије, али и улози телевизије као материјалног објекта који има материјалне квалитете, заузима одређено место у простору, итд. Из ове перспективе, наша анализа углавном указује на сличности Југославије и других земаља (Источне Европе и света) – свуда је телевизија постепено заузимала централну позицију у дому и функционисала као референца за породичне ритуале. Међутим, указујемо и на неколико разлика, а једну већ наводите. Наиме, станови у социјалистичким земљама у просеку су били мањи, те се телевизор чешће налазио или у кухињи, или у дневном боравку који је уједно био и трпезарија, или у такозваној „комбинованој соби” која је истовремено била дневни боравак и спаваћа соба за децу. Још једна занимљива разлика била је видљива у раној фази „одомаћења телевизије” (*domestication of television*), кад је поседовање сопственог телевизора била реткост, а програм се гледао у друштву, ван куће. У земљама са тржишном економијом први телевизори су се најчешће појављивали у баровима и ресторанима и били су део потрошачке културе, док су у социјалистичким земљама телевизоре прво добијале школе, партијске организације и раднички колективи, који су програм користили или за образовне и политичке активности, или за разоноду. Стога је телевизија у социјалистичким земљама од самог почетка била „одомаћена” битно другачије него у капиталистичким земљама.

Што се тиче сарадње, Ви сте рођени и одрасли уз социјалистичку телевизију у Југославији, а Ваш коаутор у другачијем друштвеном и медијском контексту. Да ли вам је то помогло (или одмогло) да јасније сагледате телевизију у недемократским друштвима? Да ли у вашој књизи има ревизионизма? Односно, да ли иновативни теоријски заокрет у вашој студији којим се истраживање помера од медијских система ка медијским културама може помоћи разрешењу заблуде наше генерације да телевизија има јавну, културну и образовну вредност, а да је данас та функција деформисана, или је нема?

Сигурно да су разлике у искуству са социјализмом и социјалистичком телевизијом снажно – и верујем веома позитивно – утицале на нашу анализу. Такође, моја експертиза пре свега се односи на Југославију, док је Сајмон историчар Совјетског Савеза. Одрастајући у Југославији, као дете сам проводила време испред телевизора, што је неизбежно утицало на мој приступ теми и постојала је могућност да социјалистичку телевизију пре свега интер-

претирам кроз призму југословенског искуства, које је умногоме специфично. Захваљујући сарадњи са Сајмоном – и додатно са Елис Барден (Elise Bardan) и Силвијом Шостак (Sylvia Szostak), које су прикупљале материјале у Румунији и Пољској – брзо се показало да југословенска телевизија заправо и није била тако радикално другачија и посебна, да има сличности нарочито са пољском, донекле источњонемачком и чак румунском телевизијом. Што се ревизионизма тиче, наша је намера да се удаљимо од хладноратовских поједностављених перцепција, које социјалистичку телевизију виде као инструмент пропаганде и сасвим различиту од Западне. Између осталог и због тога у нашој анализи указујемо на многе сличности телевизијских култура социјалистичких и капиталистичких земаља. Једна од тих сличности односи се баш на функцију телевизије као јавног сервиса, где указујемо на чињеницу да је схватање друштвене улоге телевизије у социјалистичким земљама у великој мери слично разумевању друштвене улоге јавне телевизије (*public service broadcasting*) на Западу. У оба случаја, телевизија је схваћена као институција која доприноси остварењу друштвеног јавног добра, која функционише као инструмент јавног образовања, информисања и квалитетне разоноде. Историју социјалистичке телевизије због тога треба схватати као део шире, глобалне историје медија са јавном функцијом, и као такву је супротставити историји комерцијалних медија. Из тога следи да је крах социјалистичке телевизије заправо повезан и са кризом јавних медија као таквих, са којом се суочавамо не само у бившим комунистичким земљама, него и даље у свету.

Коме заправо „припада” социјалистичка телевизија? Колико је она (не)истражена? Ко су испитаници у вашој књизи, а ко њени читаоци? Са којом врстом пубlike ће, према Вашем мишљењу, она најбоље комуницирати?

Књига је писана пре свега за стручну јавност, истраживаче који се баве историјом социјализма и историјом медија, као и за стручњаке које занимају комплексна питања односа медија, културе, свакодневног живота и политике. Много је питања која чекају одговоре и пуно је тема које су потпуно занемарене, не само о југословенској телевизији, већ и шире у тој области. Само као пример навела бих однос телевизије и спорта, образовне и програме за децу, међународне копродукције, итд. Надам се да ће књига убедити читаоце да социјалистичка телевизија на неки начин „припада” свима, у смислу да искуство социјалистичке телевизије представља важан и изузетно

значајан део медијске историје, као и да општа теоријска разматрања о друштвеној, политичкој и културној улози медија у модерном друштву у обзир морају узети и социјалистичко искуство.

Закључак

Студија „Од медијских система до медијских култура” угледних британских истраживача Сабине Михељ и Сајмона Хакстабла отвара поље за иновативно критичко читање и анализу развоја телевизије у Источној Европи, полазећи од њеног историјског прегледа (развојних пракси, трендова и стратегија) до компаративне медијске анализе. Постављена у координатама времена и простора настанка и утицаја социјалистичке телевизије, студија надилази перпетуирана мишљења и стереотипе о овој теми у највећој мери кроз анализу утицаја телевизије на свакодневни живот у социјалистичкој модерности, заједничке друштвене навике и обичаје грађана у социјализму, итд. Социјалистичка телевизија, сматрају аутори, без обзира на бројне специфичности, неодољива је од европских и светских токова. Стога ова студија представља нови модел за истраживање медијских култура широм света, али и (ре)интерпретације и (ре)контекстуализације студија телевизије како би се успоставила основа за будућа проучавања.

ЛИТЕРАТУРА:

Андрић, Б. (1998) *Водич кроз продукцију играног програма Телевизије Београд: фонд сачуваних емисија од 1958. до краја 1995*, Београд: РТС.

Bonker, K., Obertreis, J. and Grampp, S. (2016) *Television Beyond and Across the Iron Curtain*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Daković, N. i Milovanović, A. (2015) *Socijalistički family sitcom: Pozorište u kući*, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti* 27, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, str. 183–203.

Daković, N. and Milovanović, A. The Socialist Family Sitcom: Theatre at Home (Socialist Federal Republic of Yugoslavia 1972–Republic of Serbia 2007), in: *Television Beyond and Across the Iron Curtain*, eds. Bönker, K., Obertreis, J. and Grampp, S. (2016), Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 124–147.

Duda, I. (2015) *Danas kada postajem pionir: djetinjstvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Zagreb: Srednja Europa.

Duda, I. When capitalism and socialism get along best: tourism, consumer culture and the idea of progress in *Malo misto*, in: *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*, eds. Archer, R., Duda, I. and Stubbs, P. (2016), London: Routledge, pp. 173–192.

Драгићевић Шешић, М. Приватни живот у времену телевизије, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, приредио Ристовић, М. (2007), Београд: *Clio*, стр. 733-767.

Erdei, I. (2017) Fragmenti jugoslovenske socijalističke modernosti 1970-ih u TV seriji „Pozorište u kući”, *Etnoantropološki problemi*, sv. 12 (2), str. 537–563.

Havens, T., Imre, A. and Lustyik, K. (2015) *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*, New York: Routledge.

Hallin, D. C. and Mancini, P. (2004) *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Imre, A. (2016) *TV Socialism*, Durham: Duke University Press Books.

Mihelj, S. (2011) *Media Nations: Communicating Belonging in the Modern World*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Mihelj, S. and Downey, J. (2012) *Central and Eastern European Media in Comparative Perspective: Politics, Economy and Culture*, London: Routledge.

Mihelj, S. The Politics of Privatization: Television Entertainment and the Yugoslav Sixties, in: *The Socialist Sixties: The Global Movement in the Soviet Union, Eastern Europe, and Cuba*, eds. Gorsuch, A. and Koenker, D. (2013), Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 251-267.

Mihelj, S. and Huxtable, S. (2018) *From Media Systems to Media Cultures*, Cambridge: Cambridge.

Novak, B. (gl. ur.) (2016) *Leksikon radija i televizije*, drugo izdanje, Zagreb: HRT i Ljevak.

Peruško, Z. and Čuvalo, A. (2014) Comparing Socialist and Post-Socialist Television Culture. Fifty Years of Television in Croatia, *ViEW, Journal of European Television History and Culture*, Vol. 3, Issue 5. pp. 131-150.

Mihelj, S. (2013) The Politics of Privatization: Television Entertainment and the Yugoslav Sixties, in: *The Socialist Sixties: The Global Movement in the Soviet Union, Eastern Europe, and Cuba*, eds. Gorsuch, A. and Koenker, D. (ed.), Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 251-67.

Mihelj, S. and Huxtable, S. (2018) *From Media Systems to Media Cultures*, Cambridge: Cambridge.

Novak, B. (gl. ur.) (2016) *Leksikon radija i televizije*, drugo izdanje, Zagreb: HRT i Ljevak.

Peruško, Z. and Čuvalo, A. (2014) Comparing Socialist and Post-Socialist Television Culture. Fifty Years of Television in Croatia, *ViEW, Journal of European Television History and Culture*, Vol. 3, Issue 5. pp. 131-150.

Интернет извори:

Screening Socialism, Loughborough University, 30. August 2018., <http://www.lboro.ac.uk/departments/socialsciences/screening-socialism>

EUscreen, 31. August 2018., <http://euscreen.eu/about.html>

Television Histories in (Post)Socialist Europe (2014) u VIEW: Journal of European Television History and Culture, Vol. 3, Issue 5., 1. September 2018., <http://viewjournal.eu/television-histories-in-postsocialist-europe>

Memory, Post-socialism and the Media (2017) u European Journal of Cultural Studies, Vol. 20, Issue 3, 4. September 2018., <http://journals.sagepub.com/toc/ecsa/20/3>

Aleksandra Milovanović

Faculty of Dramatic Arts –

Department for Theory and History, Belgrade

REFLECTIONS OF THE SOCIALIST TELEVISION

A STUDY: FROM MEDIA SYSTEMS TO MEDIA CULTURES

Abstract

In reference to the ever actual topic of the socialist television, its influence and the programs it has created, using the form of research dialogue, this paper aims to give a review of the recently published book by Sabina Mihelj and Simon Huxtable – *From Media Systems to Media Cultures*, (2018). Focusing on the beginnings of television as a new media, which developed in parallel with the Cold War tensions, as well as its impact at the time of the communist rule and immediately after the communist rule in the countries of the Eastern Block, this comparative media study covers the interaction of the geopolitical relations in this part of the world on the one hand, and on the other hand, offers a modernized view of the same media that has shaped the modernity of everyday civil life and the socialist culture and art. The book allows for re-contextualization of the opinions about the media and culture of the Cold War era (those that were rooted and most frequently adopted and repeated), and also offers a revision against the social, political and media framework that existed in the countries behind the Iron Curtain, both in the second half of the 20th century and in this particular moment.

Key words: *television, socialist modernity, comparative media research, Yugoslavia, East Europe*

ШИРЕЊЕ ПРОСТОРА СЛОБОДА

ОД ИНСТИТУЦИОНАЛНИХ ПРОЈЕКТА ДО АЛТЕРНАТИВНЕ СЦЕНЕ; РАЗГОВОР СА БОРКОМ ПАВИЋЕВИЋ¹ У ЦЕНТРУ ЗА КУЛТУРНУ ДЕКОНТАМИНАЦИЈУ, ПРОЛЕЋЕ 2017.²

МДШ: У социјалистичкој Југославији књижевност, филмска и позоришна уметност биле су у жижи политичког деловања: актери, креатори политика и медијатори идеја које су се јављале на јавној сцени. Но како је књижевност везана за индивидуални уметнички процес, а филм захтева велика средства и подршку државе, то су можда најинтересантнија била управо дешавања у позоришном пољу, како у институцијама (од Београдског драмског које ставља на репертоар *Чекајући Годоа*, али га и повлачи пре премијере, преко Атељеа 212 које Битефом, али и сопственим премијерама тестира границе слобода, до Југословенског драмског које игра *Прљаве руке* Сартра али скида са сцене *Кад су цветале тикве*) тако и на самоорганизованој независној сцени. Група А (Радета и Оливере Марковић), Расово позориште

1 Овај разговор вођен је у склопу истраживања на пројекту 178012 *Идентитет и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија* (Министарство просвете и науке СР Србије), као и у оквиру међународне КОСТ акције Нова истраживачка фаза у проучавању источноевропских култура отпора, 16213.

2 Део разговора који се односи пре свега на деведесете године XX века штампан је на енглеском језику: Dragičević Šešić, M. Culture of dissent: from resilience to catharsis and reconciliation. A conversation with Borka Pavićević, in: *The Art of Civil Action*, ed. Gielen, P. and Dietachmair, P. Amsterdam: ECF, 2017.

(Расова задужбина 1956; Клуб за синтезу уметности Овако 1959; Позориште игралиште; Театар националне драме, и на крају, Београдске летње игре), претходници су само-организованог деловања твоје генерације: позоришта Под разво, Нове осећајности, КППТ-а.³

Дакле, од твојих најранијих дана, од БИТЕФ-а 1971., када си била у жирију, водила округле столове и радила у Атељеу 212, твој рад је активистички и провокативан за социјалистички самоуправни систем. Хтела сам да почнемо од те неправедно занемарене епизоде наше историје. Концепт и деловање привремених и трајних радних заједница уметника и културних радника нису обрађени кроз савремени категоријални апарат ни у једном теоријском тексту менаџмента у култури и културне политике; увек се пише о негативним аспектима социјалистичке културне политике: цензурама, забранама, притисцима, а не о просторима слободе и самоорганизовања. Ипак, оно што је Мира Траиловић постигла са Атељеом 212, са БИТЕФ-ом, јесу простори слободе, где сте ти, тада млада позоришна уметница, или Биљана Томић као кустоскиња визуелних уметности, добиле велику шансу за рад.⁴ Желим да о томе почнемо разговор а касније да видимо разлоге зашто си из институције отишла у Нову осећајност⁵. Ниси морала, могла си да останеш у Атељеу упркос томе што је Мира Траиловић поднела оставку. Она се успешно борила са политичким, али парадоксално, није са оним самоуправним, љубоморним „естаблишментом” у сопственом колективу. Успела је након пет година, 1989, да „себи” оснује и ново позориште, Битеф театар – онакво како је иницијално замишљала Атеље 212 – као флексибилно и отворено позориште без ансамбла. Како ти видиш тај период и борбу унутар институције за друштво слобода и отворених могућности?

3 Опширније: Dragičević-Šešić, M. (2012, 1992) *Umetnost i alternativa*, Beograd: Institut za pozorište film, radio i televiziju, Clio; Mladenović, F. (1994) *Alternativno pozorište u Jugoslaviji osamdesetih*, *Kultura*, br. 93-94, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 82-94; Dragan, K. i Milićević, O. (1982) *Alternativno pozorište u Jugoslaviji: iskustva samostalnih pozorišnih grupa (dokumentacioni dosije)*, Novi Sad: Sterijino pozorište.

4 Драгићевић Шешић, М. (2013) *Лидерски стил Мире Траиловић: предузетнички дух у бирократском свету: плодоваје за нову културу сећања у менаџменту у култури*, *Култура* бр. 140, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 100-121.

5 Позориште које је Борка Павићевић основала 1981. у старом индустријском комплексу Пивара у Београду. Видети: Грабовач, С. (2015) *Нова осећајност или од романтичног обрта до спектакла*, *Цена*, 51/3, Нови Сад: Стеријино позориште, стр. 139-147.

БП: У Словенији је самоуправни социјализам дозвољавао нове методе удруживања, што је мени била велика инспирација! Колико су те методе удруживања дале могућност самоорганизовања, другачијег пословања? Већ 1976-7., кад радим у драми Словенског народног гледалишча, у Младинском⁶ је постојала промена: ангажовани су уметници, а смањена администрација. Формирана су „строковна” одељења, па није произвољно одређивана цена за уметнички и културни рад, него је преко удружења (то се нарочито односило на урбанисте) постојао принцип како се рад валоризује.

МДШ: Књижевницима је издавач морао да плати одређену своту за ауторски табак. Према важности и обиму посла, али пре свега према културном или уметничком доприносу.

БП: Да, према уметничком резултату.

МДШ: Самоорганизовање је, дакле, као идеја у култури, кренуло у Словенији.

БП: Формирани су прво театар Пупилија Феркеверк, који 1969. изводи представу Пупилија, папа Пупило и Пупилчеки, театар Глеј, 1970. који са представом *Споменик Г* мења југословенско позориште, па Пекарна, 1971. За те слободне позоришне форме били су важни Ладо Краљ, Душан Јовановић, Јожица Абвел.

МДШ: Душан Јовановић стоји иза Пупилије (ту су наравно и Иво Светина, Јожица Абвел, мој пријатељ сликар Бард Јукундус Облак); Ладо Краљ прво оснива Глеј, а затим са Ивом Светином и Пекарну, о чему је недавно Светина објавио и књигу⁷. Њихове представе доминирају нашом сценом седамдесетих – Стеријиним позорјем, Битефом.

БП: То нам је свима била велика инспирација. Сад, у овој реконструкцији историје, више се чује о лимитима, а мање о еманципаторским политикама социјализма у образовању, општем образовању, у односу према женама. Сви по нешто дугујемо том периоду у ком је постојало хуманистичко образовање. У настави је постојао појам о целини. Крлежу, једног од великих, веома инспиративних писаца, ми смо читали. У гимназији сам имала доброг професора књижевности и Крлежа је постојао. Данас га нема.

МДШ: Нема ничега што је мислеће, критички, па без обзира да ли је из хрватске или српске литературе.

6 Slovensko mladinsko gledališče.

7 Svetina, I. (2016) *Gledališče Pekarna (1971–1978) Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*, Ljubljana: Knjižnica MGL.

БП: Културна ситуација била је југословенска, истовремено омогућавајући додатне просторе слободе, јер оно што се није могло играти у Београду, играло се другде, и обрнуто.

МДШ: То су године када Живојин Павловић одлази из Београда у Љубљану, па Македонију, када интелектуалци из Хрватске и Босне долазе у Београд. Професор и први доктор социологије религије у социјалистичкој Југославији, Есад Ћимић, избачен 1972. из Партије, напушта Сарајево и долази у Београд.

БП: Случај Есада Ћимића ми је врло близак. Он је предавао социологију религије после смрти мога оца на Филозофском факултету у Београду. У Загребу је професор социологије религије Бранко Бошњак, Есад Ћимић у Сарајеву, а у Београду су мој отац и Игор Приморац. Дакле, постојала су предавања из социологије религије.

МДШ: У секуларној држави се сматрало важним да се познаје значај религије.

БП: Друго, шездесет осма је била не само југословенска, већ интернационална. Идеје Руди Дучкеа и Данијела Кон Бендита биле су познате и овде. Била сам у редакцијама омладинских часописа *Сусрет*, *Студент*. Наш рад је почивао на информисању: сви смо знали шта се дискутовало у Одеону⁸, сви смо читали Сартра, пратили дешавања у Берлину.

МДШ: Нама гимназијалцима то је изгледало фантастично, Богдан Тирнанић је дошао у моју Тринаесту гимназију да промовише *Сусрет*⁹, и стварно смо имали утисак да смо грађани света. Он нам представља новине на свој шармантан начин, тражи нове читаоце и сараднике, и одједанпут, пред нама се указује изузетно добро и иновативно дизајниран лист. То више нису *Кекец* и *Пионир*, није ни *Политикин забавник*. Одједном, добијамо „нашу” штампу са којом, уз *Дубокс*, схватамо да смо део нечега што је не само генерацијски, већ широко повезано – светског контракултурног покрета. *Сусрет* од 1967. уређује Мирко Кларин, мења се и дизајн и садржај.

БП: *Сусрет* је још једна од еманципаторских идеја тог периода. Београд, унутар хладног рата, између две светске силе, заправо је озбиљно западноевропеизиран, о чему дивно пише Иван Вејвода у каталогу за изложбу посвећену Мири

8 Позориште у Паризу окупирано од стране студената маја 1968. године.

9 Лист омладине Београда, излазио од 1963. до 1971. године.

Траиловић коју смо поставили управо овде, у ЦЗКД-у.¹⁰ У чему је била привилегија Београда? У бројним преводима. У могућности да БИТЕФ буде место међусобног информисања позоришних стваралаца истока и запада.

МДШ: Београд је био простор размене, упознавања, културалних превођења. Овде су се преводили Бауман и Колаковски док су још били у Пољској, а преводило се и све оно са запада што је на истоку било забрањено или непознато – од Барта и Фукоа, до Фројда и Маркуzea. Нолитове библиотеке *Сазвежђа* (Милоша Стамболића) и *Књижевност и цивилизација* (Јована Христића), били су наши прозори у свет. Прва књига у Сазвежђима била је Фромово *Бекство од слободе*, а последња *Четири огледа о слободи* Исаије Берлина.

БП: А на БИТЕФ-у су људи са истока могли да виде Ливинг театар, Опен театар, Шумана, Шекнеровог *Диониса*. А први пут кад је Тагањка¹¹ изашла из Гвоздене завесе, дошла је у Београд – на БИТЕФ. Мода, клубови, оснивање дискотека, чак и фамозни *Чик*, показују либерализацију простора културе. Огроман утицај је на мене вршио тај преплет политике, револуције и уметности. У том часу у Београду нема атмосфере страха, иако су 1968. покушавали да нам прете: “децо, пазите шта радите, ући ће Руси и код нас као што су ушли у Чехословачку”! Либерализација је производ наше позиције у хладном рату. Била сам свесна да Хајнер Милер или Роберто Ђули, долазе у Београд не само на фестивал, већ и да виде да ли је могућ трећи пут у социјализам. Велика је тема период владавине српских либерала; питање је шта су они били у економији, а шта су значили у култури; како је шездесет осма, можда, зауставила тржиште и економске реформе, а како је имала други ефект у културним и друштвеним процесима. За мене је најдрагоценије што смо ми студенти сматрали да је бунт наше право и изборили се да кажемо оно што мислимо. Стекли смо способност и умеће да говоримо и да се јавно залажемо за оно што мислимо, да никога није страх. То сматрам једним од надрагоценијих доприноса 1968.

МДШ: Ту спремност да се политички став артикулише другачије од владајуће мисли. Једна од првих малих цивилних акција десила се баш на БИТЕФ-у 1968., протест против

¹⁰ *Mira Trailović: sve što smo zaboravili i ovaj telefon*, katalog izložbe (2008), Beograd: CZKD.

¹¹ Позориште са истоименог трга у Москви, од шездесетих година, због своје авангардне оријентације, често је у сукобу са властима.

окупације Чехословачке. Жилник, Бојана Макавејев и Бранко Вучићевић делили су летке грађанима Београда...

БП: Писало је на њима: „Малограђани на БИТЕФ-у у Београду...” (у извођењу театра Горки из Москве) „...овим вас обавештавамо да су трупе Варшавског пакта ушле 22. августа у Праг. Грађани, вратите се кућама”... То смо ми одштампали. Тирке (Тирнанић), мој тадашњи дечко и ја стајали смо на вратима Атеље-а и свима који су улазили говорили да су ибеовци. Нажалост, и Аци Поповићу кога тада нисам познавала, а касније ми је причао колико сам га уплашила, јер је он заиста био на Голом отоку... Бојана, Жилник и Бранко су у спачеку са сулундаром ишли као тенк. Полиција је препознала спачек по броју регистрације, јер је снимљен у филму *Рани радови*, касније је то било коришћено у оптужници за Жилника. О томе постоји текст у часопису *Рок* број 3, који је издавао Бора Ћосић, црвени број, са Тиркетом на насловној страни, са фотографијом сцене из *Раних радова*¹²... Неко у Атељеу је све то повезао и настао је лом. А онда је Служба дошла код нас у *Сусрет*, јер је у *Сусрету* као лектор радила песникиња Марија Чудина. Како је у Москви био неки протест, полиција је помислила да је сада Марија Чудина та....

МДШ: ... која повезује московски грађански протест са овдашњом дисидентском сценом...

БП: То је било читаво ислеђење око *Сусрета*. Дошли су, прегледали све.

МДШ: Репертоар једног институционалног позоришта, Атељеа 212, био је у функцији грађанског ослобађања.

БП: Била је јака репресија против шездесетосмаша, нарочито после „Смерница”, а истовремено је текао „велики марш кроз институције”, како је рекао Јанез Пипан кад је отишао у Драму... Била сам у *Сусрету* кад ме је звао Франо Барбијери да пишем за *НИН*. Постојао је покушај увлачења...

МДШ: ...нових младих снага, људи који мисле, у институције.

БП: Неки су одбијали. Сећам се реченице Милоша Минића кад су Лазар Стојановић и Љубиша Ристић одбили да уђу у *Политику*; позвани да уређују културну страну, кажу „прихватићемо ако добијемо могућност да уређујемо лист у целини”! „Добро, децо, ако нећете ви, видећете како ће то изгледати када вам будале седну за врат”. То је једна од сталних тема. У то време постојао је демократски процеп

¹² *Rok, časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti*, br. 3 1970. Часопис је излазио 1969-70.

тако да смо били између једне и друге стране. Он је доносио либерализацију, али и репресију. Кад сам дошла да радим у Атеље 212, мени је Јован Ћирилов показао прес клипинг из Совјетске штампе о нашем „штрајку”, о тој нашој побуни. Они су то доживљавали као напад на Совјетски савез. У Атеље 212 сам дошла после жирирања на БИТЕФ-у, још на трећој години Академије, и почела да радим као млађи драматург. Тог периода на жалост, нема у монографијама. То је поразно.

МДШ: Главна тема овог разговора јесте култура сећања везана за цивилни покрет, за ангажман, за грађанску, уметничку акцију. Зашто се ти догађаји бришу, нестају из колективног сећања?

БП: Брише их институционални систем али и некапацитираност да се о томе мисли. Наше друштво карактерише паралелизам културних кругова: естаблишмент је увек против онога што је отпор и доживљава га као разорну силу, субверзију. На прослави педесет година Атељеа један адвокат је рекао: „Тако је то када се уметност сведе на статистику”. Нема ауторефлексивних текстова, који су истовремено критички и објашњавају контекст у коме делује позориште... Како би рекли Ћирилов и Клаић, историја позоришта није само историја онога што је одиграно, него и онога што није одиграно. Нема анализе о томе како се позиционирао Атеље 212 у односу на либералну политику, шта је био Атеље 212 као подручје скепсе, као подручје критике, што му је била специфичност (прва псовка на сцени, прва голотиња у *Коси*); шта је то значило као пробој кроз наслеђе соцреализма? Док се Атеље борио иронијом и скепсом, али и увођењем међународног репертоара – дотле је био Атеље! Ту је реч о добробити коју доноси познавање међународне ситуације, добробити која произлази из живота у свету, из дељења...

МДШ: Атеље 212 је карактерисало познавање светске сцене и учешће у актуелним процесима, без обзира да ли је то рат у Вијетнаму (од кога смо објективно били далеко), или контракултура младих: делили смо идеје, тежње и жудње у свакодневици, па и кроз репертоар, од *Косе* до *Хамлета* у подруму... Данас је више у сећању глумачка слобода, виртуозност, артизам, а мање политичност Атељеа, његов ангажман, социјално преиспитивање вредности. Политичност репертоара Атељеа је склоњена из сећања; преовладао је артизам и све што је било грађанској публици забавно. Реплике Зорана Радмиловића, анегдоте...

БП: Зоран Радмиловић је схваћен као „шала комика”. А био је један од највећих дадаиста! Атељеов Тристан Цара! Но

увек је постојао тај анегдотални слој кафанске интерпретације историје позоришта. За разумевање тог феномена добра је Тиркетова реченица: „Каква српска кафана, такав Атеље 212”. Тај период траје до 1978-9, када репертоар доприноси разглабљивању Система – томе је доказ стална репресија, односно скидање представа са репертоара. Све до тренутка када Веца Лукић (управник Народног позоришта) јавно прозива секретарку градског комитета Софију Мишић да намерава „да скине” и *Прљаве руке* из Југословенског драмског позоришта. На том састанку је „експлодирало” да тако не може више. Самоуправљање има добре, а истовремено и негативне стране, лажну слику, ситуацију у коју се људи увуку „самоуправно”, као да не постоји спољна сила која нешто тражи, већ то самоуправно тражи колектив.

МДШ: Права форма аутоцензуре – цензуре без цензуре. Сами забрањујемо, самоуправно доносимо одлуку, али њу, у ствари, захтева спољна сила – Савез комуниста преко свог огранка у колективу. Нажалост, у колективима готово увек постоји нека тиха већина која ће на притисак споља да одгласа онако како „треба”.

БП: Понекад су ти предлози наилазили на отпор, на одбацавање колектива. То се десило са *Улогом моје породице у светској револуцији* где је колектив стао против одлуке о забрани, против онога ко је то подстицао. Догађало се и то.

МДШ: Шта је пресудило да одеш из Атељеа и оснујеш Нову осећајност? У то време већ постоје групе чији је циљ да себи обезбеде простор изван институционалног позоришта: Под разно, Владимира Јевтовића; Двориште, Петра Зеца. Ти си кренула у Нову осећајност са потпуно другачијом идејом од већине тих привремених и трајних радних заједница уметника. Оне отварају нове просторе за глумачку игру, за непосредније сусрете са публиком, док Нова осећајност тежи нечем другом, амбициознијем.

БП: Некакав вредносни неоромантизам био је нужан, односно, било је неопходно у скепсу увући осећајност. Заправо је за мој одлазак пресудан био утицај БИТЕФ-а који је јако тешко био прихваћан у самом Атељеу 212. Постојао је велики отпор.

МДШ: БИТЕФ се онда изместио из Атељеа 212.

БП: Дуго је он био у Атељеу; важно је да фестивал буде унутар позоришта, унутар позоришне инфраструктуре, да он није „агенција”, „менаџмент”, да није „ивент” који ће да падне у један град. Фестивал чине и техника и људи и ансамбл. Укорењеност БИТЕФ-а у Атељеу била је велика

институционална привилегија. То је мене повукло да направим другачији облик позоришта. Почела сам са (Егоном) Савином и Соњом Савић. Градоначелник је у том часу Богдан Богдановић, што је од велике важности. Он је подржао предлог да уђемо у Пивару, који нам је дао велики архитекта, Угљеша Богуновић, иначе архитекта зграда Телевизије Београд и Политике, тада надлежан за Скадарлију.

МДШ: У том тренутку то је светски актуелно. Питање коришћења постиндустријске архитектуре у културне сврхе почиње интензивно да се дебатује тек средином осамдесетих. То је тренутак када смо ми и даље још увек у потпуности у складу са светским тенденцијама.

БП: Људи то данас тешко схватају у овом једном облику постколонијалне културе. Одувек се боримо да не постоји имитација у позоришту. Просто, људи који осећају своје време, у једном часу, поделе дух тог времена и на различитим странама света почну да праве нешто слично, зато што је то налог духа времена. „Дослух” који проистиче из ширине. Југословенска средина је то омогућавала, била је повезана и са светом, дисала је како дише свет. И наравно било је бројних нових простора које је БИТЕФ спонтано откривао: Барутана...

МДШ: ... и Излог у Маршала Толбухина, студио Авала филма у Кошутњаку, катакомбе на Ташмајдану, грчко-католичка црква у којој је сад БИТЕФ театар, Старо сајмиште...

БП: ... и месна заједница преко пута Атељеа. На Сајму се изводи *Орlando Фуриозo* Луке Ронконија. Дакле, представе се играју тамо где им је стварно било место и тако си почео да учиш да не постоји више сценографија.

МДШ: Нисмо тада употребљавали термин *site specific*, али Крлежина *Голгота* била је у фабрици Иво Лола Рибар у Железнику.

БП: Редитељ Богдан Јерковић је ту представу реализовао у склопу Казалишне радионице фабрике Раде Кончар у Загребу 1973. на ИФСКУ¹³.

(...) Идући пре неко вече на један скуп у Полет, сетила сам се да је у том дворишту, са шљаком почела Нова осећајност. Рађен је *Магбет*, затим *Војцек* Суаде Капић.

МДШ: Ту је гостовала и Кугла (глумиште) из Загреба, па *Neue Slowenische Kunst – IRWIN* и позориште Сестре Сципиона

13 Интернационални фестивал студентског казалишта у Загребу.

Насице, Драгана Живадинова. Гледала сам ту и *Квартет* Хајнера Милера.

БП: На другом спрату пиваре, у шест хиљада невероватних метара простора, била је прва изложба IRWIN-а у Београду. Доле, на иницијативу Љубише Ристића, за Годо фест, 1984., наступио је *Хинкеман* (тек је после био на БИТЕФ-у.)¹⁴

МДШ: Какви су иначе били односи између КППТ.-а¹⁵ и Нове осећајности? То није довољно познато. Преплитали сте се на Годо фесту?

БП: Сматрала сам да веза треба да се ојача и то је било трауматично, јер је Соња Савић, чланица Управног одбора Нове осећајности, била против тога, као и неки други оснивачи Нове осећајности. Соња Савић је у Пивари одиграла своју фундаменталну представу, *Не ја*, Семјуела Бекета у режији Егона Савина. Гиша Богуновић је радио представу *Она ће доћи*, која је донела потпуну промену естетике. Дакле, почеле су естетске и политичке промене, и сматрала сам да треба да се здружимо са КППТ-ом, да би то било једно укрупњавање. Ту нису били само КППТ и Нова осећајност, ту је био и Арт филм горе на спрату (Горан Марковић, Бранко Балетић, Аца Нос – Аца Стојановић) Ту почиње ново удруживање филмске самосталне продукције.

МДШ: То је заматак стварања независне сцене, пре свега удруживањем позоришних и филмских уметника. Важно је да знамо на који су начин независне групе сарађивале међусобно, да ли су се препознавале по мотивима и стремљењима, вредностима?

БП: Било је то врло тешко! Већина је била против удруживања. КППТ је након *Мисе* радио велике пројекте: *Тајну Црне Руке* и *Кармину Бурану*, Годо фест. Љуба Тадић и Снежана Никшић отварају нови простор – Магазу, своје мало позориште у центру града. А пошто је Нова осећајност имала правну регистрацију, онда је преузела пословање целе те групе људи. Огромно, баснословно лудило које смо радили у том дворишту, у коме су изведени *Чекајући Годоа* Наде Кокотовић, *Учимо Словенишину* Суаде Капић, *Фазбиндер* Наде Кокотовић, *Љубинко и Десанка* Аце Поповића. У току

¹⁴ *Ретроградни догађај Хинкеман* словеначког позоришта Сестре Сципион Насице у режији Драгана Живадинова. Део NSK.

¹⁵ Казалиште позориште гледалиште театар, позориште основано 1977. у Загребу ради реализације представе *Ослобођење Скопља*, оснивачи су били Љубиша Ристић, Раде Шербечија, Душан Јовановић и Нада Кокотовић. Видети: Јованов, Л. (2016) *Град театар КППТ: позориште и интегративна културна политика*, Нови Сад: Стеријино позорје.

једног лета изведен је велики број представа у том делу Београда који би се данас назвао *downtown*. То су била дешавања те 1984. С једне стране Пивара, Слободни универзитет, с друге хапшења; то бисмо морале да напишемо, да објаснимо ту...

МДШ:...цивилну сцену. Мастнак¹⁶ и Словенци тада уводе термин цивилно друштво.

БП: Важан је Слободни универзитет¹⁷ у оквиру кога, код Драгомира Олујића почињу прва предавања (...) Када смо играли на Годо фесту *Виђење Исуса Христа* у касарни В. П. 2507, озбиљно нас је саслушавала војска на највишем нивоу: „то нећете играти, то не долази у обзир”. На састанку у Градском комитету, коме присуствује и Бојан Бугарчић секретар, Љубиша Ристић и ја смо се оштро супротставили. Рекли смо им да је њихово да гледају шта се ради у војсци, а то шта ради Шекспир је наша ствар. Борба не може да објави интервју Љубише Ристића, па на позив Драгана Клаића одлазим у *Књижевне новине*, и ту објављујемо као један од првих текстова нове редакције, интервју са Љубишом Ристићем у коме стоји да ће се видети како ће бити када Слободни универзитет преузме Академија наука. То је 1984. и наравно, представу смо одиграли, без икакве...

МДШ:...аутоцензуре и цензуре.

БП: Једноставно смо рекли себи: играмо! То су већ године када паралелно постоје различити токови. Време је моћи Станета Доланца. Тада чујемо за Слободана Милошевића, секретара Градског комитета. Слободан почиње хапшења због Слободног универзитета.

МДШ: Креће репресија. То знам из сопственог, малог, микро примера. Како ми је била потребна логистичка подршка за истраживање књиге и читања за докторат, разговарала сам са људима из Марксистичког центра Београда да буду његови покровитељи. Они одобре пројекат истраживања читалачке публике 1983. Почнем да радим као руководилац истраживања, асистенткиња на ФДУ, нисам чланица партије. Промени се власт у Градском комитету 1984., промени се и секретар (Горица Мојовић одлази у Културни центар Београда), а са Милошевићем дође Кундак те позову на рапорт

¹⁶ Томаж Мастнак, словеначки социолог.

¹⁷ Назив за трибине и предавања о проблемима југословенског друштва, у приватним становама у Београду, на којима су учествовали критички настројени и неподобни интелектуалци. Слободни универзитет је покренут у другој половини седамдесетих а престао је са радом након 1984. године, када је хапшењем присутних спречено предавање Милована Ћиласа, након чега је шесторици организатора суђено.

Марксистички центар да се види шта се тамо ради. Кундак и Жељко Симић једноставно поставе питање Марксистичком центру: „Какво је то истраживање у коме чак нема ни питања да ли је испитаник члан или није члан партије?” Мени за читалачку културу то није било важно, но истраживање спасе Васа Милинчевић, професор књижевности, тако што прихвати да номинално води истраживање. Иако члан Централног комитета, очито није био из те тврде струје. Рекао ми је: „преузео сам тај пројект, иначе би укинули подршку истраживању, али вам се ништа нећу мешати”. Урадила сам истраживање, Марксистички центар је платио анкетаре, компјутерску обраду података, штампу, а потписани смо као уредници обоје, Васа Милинчевић и ја. Од тада Марксистички центар ништа више није радио у ширем пољу културе. Одмах сам схватила да се мења ситуација у друштву. У „граду” се више није могло радити, јер се „затворио” 1984. доласком Слободана Милошевића, што се најбоље видело по омладинским организацијама и марксистичким центрима (таман су се крајем седамдесетих почели да отварају). Истраживања прелазе са градског на републички ниво, у Истраживачко-издавачки центар Савеза социјалистичке омладине где су били Велимир Ћургус Казимир, Милена Петровић и други, и она опстају до 1987–1988, јер у „републици” је слобода остала до 1987., до Осме седнице. Часопис *Поткултуре* покренут 1984. излази последњи пут 1987., јер после ни за Истраживачко-издавачки центар савеза омладине и друге сличне организације, нема много слободе. Седамдесетих, а посебно раних осамдесетих, у Југославији се гради једна посебна, међусобно повезана сцена цивилног друштва. Разне ствари се дешавају у главним градовима наших република. То је још ненаписана историја, та међусобна преплитања и везе нису обрађени, сем нешто мало, дисциплинарно (у историји филма, позоришта, визуелним уметностима, итд.) Иако је часопис *Поткултуре* имао српску, тј. београдску редакцију, када смо правили радни састанак у Титовој кући на Опленцу код Тополе 1986., дошли су Фурио Радин, Светлана Слапшак, интелектуалци са разних страна, јер је тај југословенски простор омогућавао разна ширења, прожимања, додавања. Имали смо активизам, грађански, космополитски, југословенски, а са друге стране постојао је и националистички, кога смо били свесни, али му још увек нисмо увиђали снагу. Међутим, већ од 1987. то је постало јасно.

ЕСТЕТИКА ДАНАС

Приредиле
др Дивна Вуксановић,
др Ива Драшкић Вићановић,
и др Уна Поповић



*Небу под облаке, шездесете године 20. века,
Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић*

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

ЕСТЕТИКА ДАНАС

Естетика је једна од оних филозофских дисциплина која у савременом свету и култури има широк простор деловања и значајну улогу: од фундаменталних филозофских промишљања естетског феномена као таквог, онтолошког статуса уметничког дела, проблема рецепције који подразумева епистемолошке анализе, проблема вредности, односно аксиолошког аспекта естетичког проблематизовања, дефинисања метода подобних естетичком истраживању, преко филозофских анализа савремене културе у којој естетичка арбитража има потпуни суверенитет, конституисања и одређења антрополошке естетике и естетичке антропологије, критике у оквиру филозофије медија која призму естетичке валоризације примењује на феномен масовних и мрежних медија, до промишљања посебних уметничких форми, њихових филозофских темеља и естетских специфичности.

Тематска целина *Естетика данас* састоји се од осам текстова аутора/ки, естетичара/ки различитих генерација, који су се као теоретичари/ке развијали/е, између осталог, и у оквиру Естетичког друштва Србије, организације која ове године обележава 40 година постојања. У знаку тог јубилеја осмишљена је и тема *Естетика данас*. Естетичко друштво Србије је редовним научним скуповима током четири деценије постојања подстицало – и даље то чини – промишљање релевантних естетичких проблема, те снажан развој српске естетике у различитим смеровима, негујући српску естетику у контексту савремене светске естетичке сцене.

Посматрано у оквирима актуелних превирања естетичке мисли, српска естетика је изузетно развијена, разуђена и садржајна; иако су овде представљене само неке проблемске целине од којих је саздана српска естетичка мисао, тематски оквир *Естетика данас* може да пружи увид у широк спектар теоријских могућности које су отворене савременој естетици.

Текст „Уметност, природа, наука, занат, техника” отвара тему класичном естетичком темом. Посвећен проблему

дефинисања појма уметности, овај текст представља прецизно појмовно диференцирање уметности од других облика људског делања, те указује на повесне трансформације појма уметности. Начелна проблематика естетике као филозофске дисциплине испитује се у тексту „Има ли потребе за филозофском естетиком?“, који поменуто питање ситуира у контекст могућности да се естетичке теме обрађују и у оквирима посебних наука. Аутор текста аргументује у корист филозофске естетике, ослањајући се и на нашу естетичку баштину, односно на мисао Милана Дамњановића. Савремени контекст естетике разматра се и у тексту „Естетика и филозофија медија“, који испитује могућности да се естетичка мисао примени и на разматрање различитих феномена медијске културе. Са друге стране, текст „The Conflict Between Utilitarian and Anti-Utilitarian in European Philosophy and Culture“ проблематику естетике поставља у контекст модерности, односно рађања утилитаристичких идеја у оквиру нове научно-техничке парадигме. Текст указује на специфично уписивање утилитаристичких идеја у димензију естетског и моралног као на одлучујући догађај европске модерности истражен у домену естетике.

Преостали текстови теме посвећени су естетичкој анализи сфере уметности. Тако текст „Естетика класичног кинеског сликарства“ представља тематизовање класичног кинеског сликарства из перспективе проблема продукције, уз наглашену анализу теоријских списа који реферишу на класично кинеско сликарство, те њихово поређење са сличним списима који припадају корпусу дела уметности Запада. У тексту „*Gazing Ball* Џефа Кунса“ разматра се уметнички однос према културалном наслеђу, укључујући ту све релевантне институционалне и теоријске моделе представљања и организовања уметничке баштине. Текст „Језик фотографије“ тематизује фотографију не само као уметнички простор визуелности, већ, пре свега, као својеврсни језик, односно као последицу произвођења значења које карактерише одређено друштво. Коначно, текст „The Subject of Dance: Dance Between Body and Soul“ испитује уметност игре у светлу традиционалног примата душе, те савременог примата тела; текст указује на оквире естетичке анализе уметности игре.

У Београду, 28. 11. 2018. године

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

DOI 10.5937/kultura1861305Z

УДК 7.01

оригиналан научни рад

УМЕТНОСТ, ПРИРОДА, НАУКА, ЗАНАТ, ТЕХНИКА

Сажетак: Аутор у раду разматра могућност одређења појма уметности. Примена класичаног облика дефиниције се одбацује услед немогућности једнозначног одређења врсне разлике уметности у односу на друге човекове делатности. Уместо тога, аутор предлаже другачији приступ овом проблему, који се огледа у испитивању разлика између уметности, с једне стране, и природе, науке, заната и технике, с друге стране. Испитујући однос уметности према другим облицима људске делатности, аутор уједно и скреће пажњу на битне историјске трансформације појма уметности. На крају, аутор долази до закључка да је у напору долазка до одређења модерног појма уметности неопходно овај појам очистити од наслеђених претпоставки и предрасуда, које могу искривити његово право значење.

Кључне речи: занат, наука, природа, техника, уметност

Антички појам уметности био је јасан и изразит, али није више одговарао потребама модерног човека. Модерни појам је био ближи тим потребама, али није више био јасан и изразит, јер се његов обим толико сузио да је обухватао само оних седам уметности које је навео Шарл Бате. Ово сужавање обима појма није олакшало његово прецизирање, јер је одсекло уметност од свих других у начелу објашњивих облика људске делатности и све више упућивало на потребу да се она схвати из себе саме, што ће представљати скоро несавладиву препреку за свако будуће настојање да одговори на битно питање уметности. Но и поред свих промена које је унела двехиљадегодишња историја у појам уметности, основни смисао је остао: уметност је била схваћена као умеће произвођења лепих и дирљивих ствари, а данас је она пре назив скупа тако произведених предмета. На тај начин, њено значење се не

само променило већ је прешло у нову категорију коју тек треба одредити. Античко-средњовековни појам уметности, као полазна тачка развоја тог појма, био је доста груб, али јасан и прегледан у својој ширини, јер је допуштао да буде дефинисан просто и правилно, док њен данашњи појам, као циљна тачка тог развоја, измиче дефиницији, што потврђују данашњи речници и енциклопедије који или избегавају дефиницију или се држе старе. За саму уметност у модерном смислу речи знамо да постоји у таквој историјској различитости која се једним појмом не да обухватити, па се стога морамо увек изнова питати није ли логички увек неизвесно дефинисање нечега што по својој бити измиче било каквој дефиницији. Према томе, ако је подручје уметности категоријално неодредиво, у сваком дефиниторском напору јављају се велике и можда начелно несавладиве тешкоће. Па ипак, према ономе што је до сада утврђено, морало се поћи од једне одређене идеје или појма уметности и показати да тај појам или та идеја изражава биће уметности у најобухватнијем и најистинитијем смислу. Али која је то стварна идеја уметности у стању да задовољи ове дефиниторске захтеве?

Почетно одређење уметности је доста лагано, јер је сигурно да је уметност делатност човека, а не производ природе. По свом највишем одређењу уметност је човекова делатност, и то *свесна* делатност, а не рефлекс или ствар случаја. У том погледу нема никакве сумње: уметност је свесна делатност човека, или, у другој верзији појма, производ те делатности, па се сва тешкоћа састоји у томе да се пронађе она својеврсна одлика или одлике које уметност одвајају од осталих човекових делатности и других предмета које је човек произвео. Тиме се формулише једна идеја, али се не осигурава њена специфична разлика, или се барем оставља у двозначју. Тешко је одвојити уметност од других људских делатности и утврдити какве одлике припадају уметности, а да не припадају другим видовима културе, па би се могло рећи, користећи традиционалну форму, да *genus* не подлеже сумњи у дефинисању уметности, али је зато тешко рећи каква је њена *differentia specifica*. Уметничка дела, сонет или зграда, соната или украсна комада, песма или портрет, толико се међусобно разликују да се може сумњати могу ли се наћи црте које су заједничке свима њима. Отуда почетни проблем разлучивања уметности од других облика делатности као проблем установљавања њене специфичне разлике, који се такође треба решавати на систематски начин.

У сваком случају реч уметност има више различитих значења која се лако одређују само у супротности са другим терминима: у супротности са природом, са науком, са занатима и са техником.

I

У супротности са природом, уметност је људски рад, уколико она производи ствари које не би дошле у постојање простом игром природних снага. На основу тога, у произведеном предмету се разликује умеће и материја, то јест сирови материјал и оно што је човек знао да од њега направи, па појам уметности, у том смислу, подразумева једну имплицитну филозофију која допушта једну врсту отварања између човека и природе. Али није увек лако утврдити границе уметности, поготово ако се зна да нека нељудска бића могу вршити извесне активности аналогне човековим. Ако је кућа производ уметности, да ли је, онда, птичије гнездо уметнички производ или производ природе? Обично се мисли да имамо посла с производом уметности када аутор дела мисли ово дело у супротности са оним што је произведено деловањем слепих снага. По тој претпоставци уметничко дело мора настати намером и свршом активношћу неког уметника, па предмете који представљају случајни учинак природних или механичких процеса не можемо рачунати као уметничка дела. Али ако се допусти да је сама природа дело једне интелигенције – без обзира на то да ли је она лична или безлична, као *уметничка ватра* код Хераклита и стоика – тада се поново брише граница између природе и уметности. Зато границе примене појма уметности варирају према томе како се мењају филозофска становишта. У сваком случају, уметност, схваћена као делатност човека насупрот делу природе, интересује естетику уколико се тиче једног од њених важних проблема: односа природне лепоте и лепоте уметничких дела, иако, истину говорећи, естетичка рефлексија развијана на тој основи не узима проблем на један потпуно чист начин, пошто вредновање природних лепота на уштрб уметничке лепоте најчешће меша морална разматрања са естетичким расуђивањем, као што је то случај, на пример, код Бодлера. Али погрешна примена једног начела још не доказује његову погрешност.

II

У супротности са наукама, које траже истинито, циљ уметности је лепо. Кад је реч *уметност* потпуно супротстављена речи *наука*, њена употреба је нарочито филозофска. Наука је незаинтересована. То је једна од

њених суштинских карактеристика коју јој приписује још Аристотел. Она тражи истину, не бринући се за могућност њене примене и за корист која се може из ње извући: она остаје у вишим регионима чисте теорије. А реч уметност, у њеном најопштијем значењу, означава примену сазнања у деловању. Чињеница је да човек употребљава своју интелигенцију и своја сазнања да би променио природу у циљу бољег задовољавања својих потреба, да би трансформисао природне материјале у корисне предмете. На основу тога и у том смислу речи, Ф. Бекон је могао дати просту и једноставну дефиницију уметности која гласи: „Уметност је човек придодат природи.” Исто тако кад О. Конт, у свом другом Курсу позитивне филозофије, изговара ону чувену формулу: „Наука, отуда предвиђање, предвиђање, отуда деловање”, он тиме жели да изрази општи однос науке и уметности, узимајући ова два израза у њиховом целокупном значењу.

Термин уметност у том смислу претпоставља идеју практичне активности која захтева извесна знања, па се супротставља науци схваћеној као чисто спекулативно знање. Али може се догодити да човек употребљава своју интелигенцију и стечена знања у стварању бескорисних предмета, предмета чији је једини циљ да задовоље потребу за лепотом. Ова производња се такође означава речју *уметност*, којој се тада даје ограничено значење. На основу тога уметност се може провизорно одредити као настојање да се створи лепота. Уметност је тада делатност произвођења дела чија егзистенција треба да буде оправдана естетским квалитетима. У том смислу уметност се супротставља науци, а уметност наукама, али на једном другом гледишту: уколико једне истичу естетску финалност, а друге логичку финалност. Ову дефиницију уметности – дефиницију уметности на основу њој иманентне намере, то јест на основу њене сврховитости или финалности, – можемо наћи код Лаланда, у његовом Техничком и критичком речнику филозофије (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie* 1962). Према овом речнику, уметност има „естетску финалност”, а наука „логичку финалност”. Ове две људске делатности разликују се по намени која им се приписује и по циљу који следе: циљ науке је истинито а циљ уметности лепо.

III

Само на основу истог принципа – принципа сврховитости или финалности – можемо повући мање или више јасну границу између заната и уметности, јер, као што смо

видели, реч уметност може да се односи и на занате. Постоји *Школа уметности и заната*. У том смислу често се говори о *механичким уметностима* у којима највећи удео има мануелна активност. Са одвајањем лепих уметности од механичких уметности започео је процес диференцијације уметности и занатства, али тај процес није био брз, нити је текао без застоја, повлачења и поновних започињања.

Однос заната и уметности има своју дугу историју, која је коначно указала на разлику између ове две делатности и, тако, одвојила уметника од занатлије. Данас је повучена оштрија разлика између заната и уметности, док у прошлости то није био случај. Сколастика је гледала у уметности једну посебну диспозицију нашег бића: то је *dispositio operativa*, то јест радна диспозиција или диспозиција која ради. Зато уметничко дело треба да буде колико год је то могуће прилагођено потребама потрошача. Укратко, у средњем веку, уметност и занатство нису разликовани. Свети Тома још меша ове две делатности. У том домену ренесанса означава крај доба корпорација, па је требало сачекати крај ренесансе да би започело одвајање уметности од заната. Разлика се прави тек од XV века, нарочито са Албертијем. Разлика између лепих и нижих уметности вршила се према модерној опцији кроз постепено одвајање заната од уметности. Док се лепе уметности вежу својим циљем за саму уметност, ниже уметности носе обележје занатског умећа које претеже у њима.

Укратко, незаинтересованост, која је за нас суштинско својство уметности, била је скоро потпуно непозната у средњем веку. Уметност је тада поистовећивана са занатством с једне стране, а с друге са божанском контемплацијом која помаже човеку да се уздигне до божанског и која је исто тако утилитарна. Утилитарно гледиште је једино гледиште које заузимају сколастичари. Са тим коначним циљем читава концепција уметности средњег века остаје савршено анестетска, што је управо супротно Кантовом појму „сврховитости без сврхе”, то јест сврховитости без одређеног циља која је чисто формална сврховитост. У том смислу Кант је сматрао да је читава лепота арабеске слободна лепота. Само та лепота није припојена, то јест није везана за неки садржај: то је *pulchritudo vaga*. Неки сматрају да је читав Кантов формализам садржан у овој разлици, али не могу да се задовоље његовим формализмом и да пристану на његове антиномије. Тако, на пример, Сартр се слаже с Кантом да уметничко дело *нема* циља, али при том одмах примећује да његова формула „сврховитости без сврхе” не води рачуна о апелу који звучи из дубине сваке

слике, сваке статуе, сваке књиге. Кант је погрешно што је ставио на исту раван природно лепо и уметнички лепо, јер односи у природи су случајни, а у уметности изричито намерни. Зато лепоте на које наилазимо у уметности никада нису последице случајног сусрета. У уметности је све постављено са извесном намером, па је сврховитост у уметности дубока стварност.

Притом није тешко приметити да се у тој антиномији између сколастичке и модерне естетике зачиње велики проблем који се није више могао занемаривати: лепо је стално усмеравано према теологији, а теорија уметности је стално усмерена према техници. Разапета између теорије лепог и теорије уметности, томистичка естетика никако није успела да уједини ова своја два огранка. У том јој је сметала њена утилитарна усмереност која је отпала у модерној естетици. Модерна естетика је безинтересност схватала као суштинско својство уметности. Уметник сада следи своје дело према својој инспирацији и свом расположењу, често без икакве бриге за сутрашњицу. Једини циљеви који га покрећу су љубав према уметности и борба са његовом идејом и њој одговарајућом формом: његов једини циљ је срећан завршетак дела. Њега не воде никакви утилитарни циљеви. Занат је, напротив, битно заинтересован и утилитаран.

Из ове главне разлике између занатства и уметности проистичу друге разлике које је прате и обележавају. Док је за уметника циљ уметности лепота, коначни циљ занатлије је много више материјалан. Додуше, добар радник или добар занатлија настоје да успеју у свом послу који су прихватили, али их мамац зараде или чак неопходност зараде терају на посао. Исто тако, вођена концепцијом дела и подстицана инспирацијом, праћена усавршавањем и дотеривањем у ком су најважнији идеја и лични фактор – уметност је усмерена према духовном, док је занат, као оперативни део дела, претежно мануелан, механички и веома често рутински. Коначно, уметност је универзална зато што је духовна, у смислу да је дух способан да чином трансценденције превазиђе дато да би се уздигао до апсолутног, док је занат, напротив, по природи ограничен, зато што он није циљ по себи и што циљ према којем тежи не интересује занатлију директно. Уметност је покушај да се поново пронађе изгубљена целина, док у занату, ограниченем напором прилагођавања, видимо само један део универзалног чији многи други делови остају изван нашег видокруга.

Квалитети који се захтевају од занатлије су вештина и обученост радника, а потреба за механичком прецизношћу и професионалном спретношћу није нестала ни након

све већег смањивања улоге ручног рада, јер сложеност модерних машина-оруђа и контрола над њима захтевају велику прецизност и пажњу. То је навело многе савремене естетичке доктрине да занат поново укључе у уметност. У том смислу Шарл Лало је писао: „Учинити од уметности један други занат, то није универзална и нужна чињеница; то је нормална активност једног психо-естетског типа заједничког извесном броју уметника, али стран и чак непријатељски многим другим.”¹ У свом главном и најзначајнијем делу *Будућност естетике* Етјен Сурио је извео закључак да је „немогуће одвајати уметничко дело од индустријског дела у име више вредности у поретку лепог”², а Рејмон Беје мисли у истом смислу да је „лепота машине интелектуална лепота коју препознаје човек, али не и дете”. За овог последњег, уметничка лепота није она којој се дивимо, већ је то лепота и величина људског генија који ју је породиио. На основу тога Беје закључује: „Док је уметник некада био уметник-занатлија, ми данас мислимо да се управља према уметнику-естети. Уметности су последица усмерене апстракције која чини да се са једнаком срећом не следе сва истраживања истовремено.”³

Тако, као што видимо, одвајање уметности од занатства је трајало дуго и изгледа да никада до краја није спроведено. Разлог томе треба тражити у изворној вези занатства и уметности која не допушта њихово потпуно раздвајање. Тако, на пример, ништа не спречава да се назове уметником неко ко наноси боје на платно или зидове купатила, ако тај рад доноси задовољство његовом аутору. Исто важи за оне који обрађују дрво или бронзу: сви они могу изабрати назив уметника пре него занатлије, ако то одговара њиховом осећању и разумевању њиховог посла. Избор између занатлије и уметника препуштен је сваком појединцу. Остало ће преузети на себе потомство, упркос несигурности и превртљивости његових судова. Граница која изгледа да раздваја ова два домена личи на линију повучену у песку и стално изложену ветровима моде. Историја ликовних уметности протиче у тој неодлучности за коју нуди бројне примере. Обични и непознати фирентински драгуљари су цизелирали предмете који су касније приписани Челинију, а људи, који су за њиховог живота сматрани великим уметницима, већ тридесетак година после њихове смрти сматрају се само поштеним извођачима. Брунелески и Гиберти, Дирер и Холбајн, обављали су занатске послове,

1 Lalo, C. (1939) *L'Art loin de la vie*, Paris, p. 115.

2 Souriau, E. *L'Avenir de l'esthétique*, p. 107.

3 Bayer, R. *Traité d'esthétique*, p. 211.

правећи, да би преживели, бројне цртеже комада сребренине и златарства. Салвадор Дали, правећи дивне и необичне украсе, следи традицију фирентинских и немачких мајстора из доба ренесансе. Квалитет ових украса раван је квалитету његовог сликарства, па ће се, можда, за неколико векова у њему више ценити златар него уметник-сликар.

Није лако одредити покретну границу између заната и уметности и, сходно томе, између занатских производа и уметничких дела. То је само делимично пошло за руком Мартину Хајдегеру, који се озбиљно трудио да ту променљиву границу учини видљивом, тако што је подузео анализу која разграничава одређење уметничког дела од обичних ствари и оруђа да би се показало првенство дела у односу на њих. Оруђе заузима средишње место између пукe ствари и дела: оно је упола ствар а упола уметничко дело. Упола ствар, јер је одређено „стваровитошћу” ствари, а упола уметничко дело, јер носи у себи обележје људског рада. Ова ствар је нешто битно више од голе ствари, јер има извесну дотераност коју нема обична ствар, али и нешто мање од дела, јер нема ону аутономију којом се уметничко дело приближава начину постојања „голе” ствари. Између обичне ствари, оруђа и дела постоје битне разлике, али и многе међусобне везе. Да би се питало шта је уметничко дело у односу према занатском, потребно је извесно предразумевање о томе шта је уметност. На тој основи Хајдегер спроводи анализу разграничења дела од ствари и оруђа. Оруђа су занатски производи. Циљ њихове израде се састоји у њиховој способности да служи. „Служност” је суштинска карактеристика оруђа као оруђа.

За разлику од пукe ствари, оруђе има своје још битније „оруђе-биће оруђа”, које налази своје испуњење у „поузданости” коју можемо имати у њега. Оруђа најбоље служе кад их не примећујемо у њиховој служности. У служењу она се троше и пропадају, па њихова служност остаје само једна последица наше поузданости у њих. На основу наше непосредне поузданости у служност оруђа постајемо сигурни у свој свет и слободно прихватимо своју земљу. Кроз поверење у служност оруђа, земља нам постаје све ближа, а свет постаје наш свет. Оруђа чине да свет и земља постану ближи човеку. У том смислу занатски обликован материјал је припремљен за неку посебну употребу и исцрпљује се у корисности, као што је, на пример, једно оруђе (секира, чекић), док у створеном бићу уметничког дела постоји обликованост материјала који се не троши и не употребљава.

У произвођењу уметничког дела не троши се обликована материја као у случају занатских производа. Додуше, материјал мора бити употребљен, али ова употреба не троши и не злоупотребљава материјал као неки материјал за неку посебну употребу, већ га ослобађа за њега самог тако што му омогућује да се појави и засија у својој властитој истини. Да ли уметничко дело има још нешто више поред тога? У уметничком делу дешава се нешто особито. То специфично и особито истовремено је нешто неуобичајено и нечувено. Хајдегер указује да је то особито у структури створеног дела оно са-створено. Путем таквог стварања дело постаје носилац једног подстрека којим оно добија карактер „у-себи-стајања” и, као такво, задобија једну посебну структуру. То значи да оно што дело јесте није придошло делу накнадно, већ да само дело јесте изворно догађање истине бића. А да „дело јесте” не значи да у делу постоји лепо, већ само одређени „вишак присуства”, који се овде интерпретативно поистовећује са лепим. Такав „вишак присуства”, ипак, не треба поистовећивати са лепим као естетском вредношћу, јер лепо овде има смисао откривања истине бића: оно је начин на који се истина појављује.

Тако, као што видимо, ни Хајдегеру није пошло за руком да фиксира лелујаву границу између занатства и уметности. Ни њему није пошло за руком да тачно одреди у чему се састоји тај „вишак присуства” у уметности, нити да одговори на питање шта уметничко дело има више од занатског производа: није, јер он тражи у уметности једну другу истину, хетерогену истину, истину бића, а не истину саме уметности, ону истину којом уметност на нас истински делује. Све док се не утврди у чему се састоји уметничка истина, нама ће остати нејасна покретна граница између занатских производа и уметничких дела, па још увек важи Маркова напомена да занатски производи могу имати уметничку вредност ако носе у себи знак индивидуалног умећа њихових произвођача.

Историја занимљивости и знаменитости стално осцилира између уметности и занатства, а једина граница која дели ове две делатности може се видети у намери која њима управља: у супротности са занатима чији је циљ корисност, циљ уметности је лепо, па се стога називају лепим уметностима, које се разликују још од *belles lettres*, зато што оне имају циљ да производе лепо помоћу боја, форме и звукова, док ове последње намеравају да производе лепо помоћу речи и говора.

По својој намени (финалности), уметност се разликује и од технике, која, као и занати, има практичну намену. Али

није лако оцртати границе уметности у оним случајевима где дела имају више функција. Име уметности хтело се резервисати само за оне делатности чија дела немају никакву практичну корист, верујући да им ова незаинтересованост даје и гарантује једно више место. Што се тиче корисних предмета, сматрало се да их њихова корисност, ако не поништава њихову евентуалну лепоту, бар спушта на један нижи ранг, па су их стога називали нижим уметностима. Крај XIX века и XX век реагују на ову ситуацију тако што се брише назив *ниже уметности* да би се заменио таквим називима као што су *декоративне уметности* и *примењене уметности*. При том се верује да корисно и лепо могу не само да буду компатибилни већ и да се помажу, под условом да се лепота једне форме дугује савршеној адаптацији ове форме, употреби за коју је предмет намењен. Теорије *рационалне лепоте* и *функционалне лепоте* поново уклањају границе уметности. Под уметношћу се подразумева вештина или способност, која се дугује било марљивом раду било природној обдарености, али чијом се употребом и залагањем може постићи савршенство у траженом резултату. Ово знање-чињење омогућује да се уметност схвати и одреди као било која активност која доводи до срећног резултата. Тако успело дело назива се уметничким делом, а онај ко га је сачинио сматра се уметником, једноставно зато да би се означио високи квалитет једног добро урађеног посла. У том смислу уметност је посебна производна делатност која има своје властите поступке, а разликује се од других људских делатности по јединству три својства која је чине јединственом и нарочитом: 1) по употреби регулисаних поступака, супротно оном што је сачињено инспирацијом и без довољно јасних метода; 2) по нужности извесних знања, супротно вршењу простог рада; 3) по остварењу конкретних и најчешће материјалних дела. Овај смисао уметности још увек чува и преводи једно од значења латинског *ars* и грчког *τέχνη*, али се учврстило у модерној епохи под утицајем значења лепих уметности које подразумева да успех у раду даје естетске квалитете делу и да ово савршенство у начину извођења рађа једну врсту лепоте која је дело човековог продуктивног умећа. У том случају, дакле, било да има или да нема, још уз то, друге финалности, под уметношћу се подразумевају све стваралачке активности са естетском финалношћу, па тада постоје бројне уметности и ништа не искључује могућност да се измисле нове.

Тако сврховитост постаје *differentia specifica* уметности по којој се она разликује како од деловања природе тако и од других људских делатности, а пре свега од науке и занатства: унутрашњи циљ природе, ако постоји, човек не може

спознати, циљ науке је истина, циљ заната је корисно, а циљ уметности је лепо. Уметност нема неки циљ изван себе, као што је то случај у појмовном сазнању или практичном мишљењу, из чега проистиче захтев за њеном аутономијом који доследно одриче уметничком делу било какву функцију корисности, јер његову вредност види у нечем другом: у задовољавању човекове потребе за лепим, које се не може свести на нешто друго и тако објаснити, па му се мора прићи његовим властитим путем. Тај пут тек треба пронаћи.

Ово праћење појма уметности и његових историјских метаморфоза није било лутање без циља: његов циљ је био да се са уметности скину све наслаге које су се током историје наталожиле на њеном појму и тако прикривале њену изворну суштину. Циљ је био да се допре до модерног појма уметности који је меродаван и обавезујући за сваку озбиљну естетичку анализу. Тек полазећи од прочишћеног и јасног појма уметности естетичка теорија може да крене у анализу њених битних садржаја. Тако себи скраћује пут и олакшава посао тиме што се од самог почетка ослобађа потребе да се стално бави рашишћавањем терена и отклањањем наталожених заблуда.

Зато је било потребно упознати метаморфозе кроз које је прошао појам уметности у својој историјској мени. Тако смо, бар толико колико је било неопходно, очистили појам уметности од многих заблуда и неспоразума који су се толико наталожили на њеном правом значењу да увелико прикривају и искривљују оно на што се он односи и што треба да нам открије. Од тако прочишћеног појма уметности треба кренути у анализу овог сложеног феномена, јер на успех може рачунати само она анализа која од почетка има јасан појам о свом предмету и која зна шта треба и шта хоће да анализира.

Једно је зацело сигурно: уметнички лепо је дело човека. То онда даје уметничкој лепоти, а с њом и целокупној уметности, посебан значај и привилеговано место у естетичким истраживањима, јер се претпоставља да човек може да објасни оно што је сам произвео, или бар да верно опише како је то урадио. Тако теорија стваралаштва постаје саставни део естетике која не може да заобиђе питање порекла и настанка уметности, а извор и порекло уметности је у самом човеку: човек је тај који ствара и законе и принципе уметничке вредности, па појам уметности, овде само укратко назначен у његовим историјским метаморфозама, треба да буде допуњен разматрањем појма стваралаштва такође у

историјском погледу, што ће бити урађено у одговарајућем делу ове књиге. Зато тек појам стваралаштва, разматран у историјском погледу, комплетира појам уметности и чини разумљивијим његове историјске метаморфозе.

ЛИТЕРАТУРА:

Lalo, C. (1939) *L'Art loin de la vie*, Paris.

Souriau, E. *L'Avenir de l'esthétique*.

Bayer, R. *Traité d'esthétique*.

Mirko Zurovac

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

ART, NATURE, SCIENCE,
CRAFT, TECHNIQUE

Abstract

The author discusses the possibility of defining the concept of art. Using classical types of definition is rejected as it is impossible to unambiguously determine the *differentia specifica* of art in relation to other human practices. Instead, the author suggests a different approach to this problem which is reflected in the examination of the differences between art, on the one hand, and nature, science, crafts and technique, on the other. While examining the relation between art and these other forms of human practices, the author also points out the most important historical transformations of the concept of art. Finally, the author concludes that, in the effort to define a modern concept of art, it is necessary to clear this concept of the inherited assumptions and prejudices that can distort its true meaning.

Key words: *crafts, science, nature, technique, art*

ИМА ЛИ ПОТРЕБЕ ЗА ФИЛОЗОФСКОМ ЕСТЕТИКОМ

Сажетак: Аутор у раду испитује да ли су филозофски естетички увиди релевантни за наш историјски тренутак. То питање је постављено у контексту све учесталијих савремених покушаја заснивања естетике као посебнонаучне емпиријске дисциплине или својеврсног припајања естетике већ постојећим посебним наукама. У првом поглављу дат је кратак преглед (пред)историје естетике од њеног заснивања до савремене епохе. Потом, у наставку, користећи се учењем Милана Дамњановића, аутор разматра кључне претпоставке емпиријски оријентисаних идеја естетике, с једне стране, и савремених филозофских концепција естетике, с друге стране. У трећем поглављу испитује се значај филозофске естетике у односу према другим не-филозофским естетичким концепцијама и долази се до закључка да проблеми естетике, поред емпиријског приступа, нужно захтевају и филозофску обраду и утемељење.

Кључне речи: естетика, филозофија, Милан Дамњановић, наука

Естетика и њена (пред)историја

Наш водећи задатак у овом истраживању огледа се у настојању да преиспитамо у чему је значај филозофске естетике за наш повесни тренутак. Због одабира да у овом раду разматрамо *филозофску* естетику, уједно смо дужни и да разграничимо филозофски начин обраде естетичких проблема од других приступа овој тематици. Сходно томе, дужни смо да отворимо питања и о значају других, не-филозофских приступа проблемима естетике, као и да расветлимо позицију филозофске естетике у спектру различитих приступа естетичким проблемима. Како бисмо на ова питања могли да одговоримо на адекватан начин, потребно је да се у кратким цртама осврнемо на историјски развој естетике од њених зачетака до савремених оквира.

Порекло естетике несумњиво је филозофске природе. Наиме, естетика као посебна филозофска дисциплина заснована је у 18. веку у учењу филозофа Александра Готлиба Баумгартена. Бавећи се филозофијом у интелектуалној атмосфери тада доминантне рационалистичке Лајбниц-Волфове школе мишљења, Баумгартен уочава проблем у Волфовој подели филозофије. Волф филозофију дели на теоријску, која се заснива на принципу логике, и практичку, која почиња на принципу воље. У оквиру теоријске филозофије налази се логика, која проучава облике сазнања примерених разуму, док се законитостима и облицима сазнања чулног искуства не бави ни једна посебна дисциплина. Уочивши ово празно место, Баумгартен на својеврстан начин допуњава и модификује Волфов концепт филозофије самосталном филозофском дисциплином – естетиком.¹

Стога, Баумгартеново разумевање предметног поља естетике налази се у близини грчког концепта *aisthesis*, тј. онога што обухвата целину чулног искуства уопште. У том смислу, и сам Баумгартен ће естетику одредити као *gnoseologia inferior*,² тј. као дисциплину која се бави нижим облицима сазнања. Другим речима, естетика у Баумгартеновом учењу настаје у аналогiji према логици³ – док се логика на аутономан начин бави разумским сазнањем, естетика, такође самостално, испитује сазнање које задобијемо путем чула. Прецизније, Баумгартен естетици осмишљава и одређује аутономно предметно поље и том предметном пољу саобразан метод што му омогућава да њу, естетику, по први пут у традицији филозофије заснује као посебну филозофску дисциплину.

Унутар предметног поља овако осмишљене естетике истакнуто место задобија феномен лепоте. Како Зуровац примећује, „Лепота је заправо једно од могућих својстава чулне манифестације предмета, дакле, један од начина њиховог чулног спознавања. Она је тако један од облика истине. Штавише, она је, као што ћемо видети, сама истина, утолико уколико је чулна. Сходно томе, лепота је привилеговани предмет гносеологије чулног, а естетика пре свега теорија лепог, зато што је лепота најзначајнији начин чулног сазнања.”⁴ Поред тога, имајући у виду да Баумгартен припада

1 Зуровац, М. (2016) *Идеја естетике*, Београд: Службени гласник, стр. 306-308.

2 Исто, стр. 328.

3 Поповић, У. (2016) Проблем форме и искуство лепоте: естетика као логика, у: *Проблем форме*, Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 133.

4 Зуровац, М. нав. дело, стр. 328.

мисаоној култури осамнаестог века, он закључује да уметност, која у том периоду бива одређена као доминантно место стварања и рецепције лепоте, такође мора имати изразито важан статус у оквирима науке естетике.⁵ Отуда, у Баумгартеновој идеји естетике можемо пронаћи њена три кључна одређења, тј. да она јесте филозофско испитивање чулности, лепоте и уметности.

Дакако, иако естетика као посебна дисциплина филозофије настаје тек у осамнаестом веку, то не значи да естетички проблеми нису били предмет рефлексije многобројних аутора и пре Баумгартена. Штавише, питања о лепоти и уметности као естетичка питања *par excellence* присутна су у филозофској традицији од учења Платона и Аристотела што само додатно потврђује филозофско порекло ове дисциплине. Стога, иако естетика своје формално засивање добија касно у односу на друге филозофске науке, оно што можемо назвати естетичким питањима је присутно готово од самог почетка постојања филозофије као појмовног, рационалног и аргументованог мишљења. Стога, поједини аутори, као што је на пример Мартин Хајдегер, с правом ће и ову историју естетике сматрати њеним саставним делом.⁶

У времену које непосредно следи након Баумгартеновог заштивања естетике, проблеми ове филозофске дисциплине постају предмет интереса најзначајнијих филозофа тог периода, као што су Кант и други филозофи немачког идеализма. У том смислу, естетика своје место проналази у готово свим важним филозофским системима тог времена што сведочи о релевантности њених тематских целина и тим целинама припадним проблемима.

Након краја немачке класичне филозофије долази до јачања свести савремених филозофа о проблемима филозофске традиције и њене појмовности. Традиционални начин обраде филозофских тема бива неретко подвргнут оштрој критици савремених аутора што доводи у питање и легитимност метода до тада устаљених филозофских дисциплина. На који начин је овај мисаони гест савремености утицао на естетику, те и кроз какве преображаје је ова дисциплина пролазила у савременој епохи представља предмет испитивања наредног поглавља овог истраживања.

5 Исто.

6 Хајдегер, М. (2009) *Ниче I*, Београд: Федон, стр. 90.

Савремени приступи естетици

У настојању да мапирамо позицију филозофске естетике у оквирима савремених приступа ономе што називамо естетичким проблемима, разматраћемо студију *Струјања у савременој естетици* нашег реномираног естетичара Милана Дамњановића. У том делу Дамњановић расправља о начину на који можемо разумети велику разнородност естетичких приступа, те и скреће пажњу на и данас живу полемику о могућности синтезе резултата различитих облика бављења естетичким темама у кохерентну целину.

Позивајући се на Морица Гајгера, Дамњановић примећује да збивања у савременој естетици можемо поделити у три доминантне струје – оне које ову дисциплину виде као посебну науку, потом на ауторе који сматрају да естетику треба посматрати као област која истовремено обухвата предметно поље неколико посебних наука и правце које естетику виде доминантно као филозофску естетику, тј. као дисциплину у подручју тематског оквира филозофије.⁷ Сходно томе, можемо запазити да је некада подразумевајућа припадност естетике филозофији у најмању руку доведена у питање, тј. да у савремености не можемо естетику саморазумљиво сматрати интегралним делом филозофије. Прецизније, естетика као аутономна филозофска дисциплина представља тек један од значења савременог појма естетике, који ћемо у овом истраживању именовати као *филозофска естетика* како бисмо је јасно разграничили од других значења ширег појма савремене естетике.

Анализу савремених приступа естетици почећемо испитивањем идеје естетике као посебне науке. Оно што карактерише овај правац у савременој естетици јесте настојање да се естетика еманципује од њене филозофске позадине, тј. да се постави на нове темеље са видно другачијим методом од филозофске естетике. Сходно томе, овако замишљена естетика би по форми била готово идентична већ постојећим посебним наукама као што су физика, биологија, хемија и друге. У том смислу, проблеми традиционалне естетике би се изместили из филозофског дискурса у посебнонаучни оквир што је аналогно израстању посебних наука, као што су већ поменуте физика, биологија и хемија, из оквира традиционалне филозофије природе.

По Дамњановићевом суду, могућност рађања оваквих идеја отвара се у учењу деветнаестовековног немачког филозофа,

7 Дамњановић, М. (1966) *Струјања у савременој естетици*, Загреб: Напријед, стр. 13.

физичара и психолога Густава Фехнера, који је сматрао да естетика мора имати емпиријско полазиште.⁸ Другим речима, по Фехнеровом суду, естетика мора почети „одоздо” тако што ће, као и друге позитивне науке, користити емпиријске податке како би на индуктиван начин могла основати властиту појмовност.⁹ У оваквом приступу јасно се види Фехнеров отпор према традицији, а пре свега начину на који су се естетиком бавили мислиоци немачке класичне филозофије. Наиме, оваква замисао естетике не оставља простора за било какав вид филозофског мишљења и спекулације; штавише, чини се да би из перспективе ове идеје сваки уплив филозофског мишљења пре штетио него користио развоју естетике као посебне науке – може се рећи да би појмовни апарат ове науке у том случају био непотребно преоптерећен традиционалним значењима филозофских појмова, које овако замишљена естетика програмски одбацује.

С обзиром на чињеницу да се по питању метода естетика као посебна наука радикално разликује од естетике као интегралног дела филозофије, можемо закључити да би се ове две идеје естетике значајно разликовале и у погледу њихових резултата. Наиме, резултати емпиријске естетике би превасходно били чињеничног карактера, добијени путем различитих експеримената саобразним естетичким питањима и проблемима. На пример, естетика као посебна наука би могла да испитује начин на који наше тело реагује при слушању тонова одређене фреквенције или како изгледа психо-физичка структура искуства при сусрету са уметничким делима. И поред тога што покушаји да се утврде чињенице у погледу проблема естетике нису излишни, ипак, питање о дефинисању стриктног метода естетике као и њеног предметног поља и даље остаје отворено.

Иако је Густав Фехнер отворио могућност за заснивање естетике као посебне науке, у његовом опусу естетика своје место задобија унутар психологије, као део те аутономне науке. Овакав покушај интеграције естетике као субдисциплине унутар већ постојећих посебних наука маркира другу доминантну тенденцију унутар савремене естетике, која се тиче настојања да се у границама већ постојећих наука пронађе простор за обраду онога што бисмо назвали естетичким проблемима.

⁸ Исто, стр. 12.

⁹ Hetrick, J. (2011) Aisthesis in Radical Empiricism: Gustav Fechner's Psychophysics and Experimental Aesthetics, in: *Proceedings of the European Society for Aesthetics vol. 3*, Fribourg: The European Society for Aesthetics, p. 139.

Фехнерова замисао о естетици као саставном делу психологије не остаје усамљени покушај пребацивања естетике из оквира филозофије у дискурс неке друге посебне науке. Судећи по Дамњановићу, постојао и значајан покушај пребацивања тежишта естетике у оквир социолошке науке у учењу француског естетичара Шарла Лалоа. Лалоова замисао естетике, поред њене нераскидиве повезаности са психологијом, у себе укључује и испитивање социолошких аспеката естетских феномена. У том смислу, Лалоова идеја тзв. *Интегралне естетике* на кристално јасан начин одсликава покушаје да предметно поље естетике буде прерасподељено у различите посебне науке. У делу *Основи естетике* можемо приметити да Лало недвосмислено разликује психолошку и социолошку естетику као два хетерогена приступа проблемима естетике.¹⁰ Међутим, настојања да се проблемима естетике приступи путем метода различитих посебних наука, како Дамњановић примећује, онемогућава долазак до комплетног система естетике.¹¹ Другим речима, овој концепцији естетике недостаје јединствени принцип на основу ког би могла да уједини и систематизује резултате добијене путем метода различитих посебних наука.

Конечно, трећи савремени облик бављења естетиком јесте оно што можемо назвати *филозофском* естетиком. Оно што овај приступ дели са претходна два становишта јесте критика и дистанцирање од филозофске традиције, али, у овом случају, то не значи и напуштање филозофског мишљења као таквог. Штавише, представници ове струје сматрају да су проблеми естетике несумњиво филозофског карактера, али да се њима мора приступити путем новог и од традиције битно различитог филозофског облика мишљења. Како Дамњановић примећује, унутар савремене филозофске естетике истичу се шест доминантних праваца: семантички правац, спиритуализам у савременој естетици, натурализам у савременој естетици, феноменолошка естетика, онтолошка естетика и марксистичка естетика.¹² Може се рећи да сваки од наведених праваца на себи својствен начин покушава да филозофски приступи проблемима естетике чиме онда сваки од њих и потврђује припадност естетике филозофији.

10 Опширније у: Лало, Ш. (1974) *Основи естетике*, Београд: БИГЗ.

11 Дамњановић, М. нав. дело, стр. 14.

12 Исто, стр. 52-123.

Чему још филозофска естетика?

Користећи се учењем Милана Дамњановића, у претходном поглављу мапирали смо доминантне токове савремене естетике. Резултат до кога смо дошли јесте да се под термином естетика може мислити неколико различитих и можда неусагласивих идеја о томе шта естетика данас јесте. С обзиром на то, у овом делу рада покушаћемо да одредимо да ли се унутар филозофске естетике може пронаћи адекватан пут за потенцијалну синтезу резултата свих претходних приступа естетици и какав допринос може имати филозофска естетика за конкретна естетичка истраживања.

Када је реч о могућности синтезе филозофског и научног приступа естетици, како Грубор примећује, простор за тако нешто отвара и сам Дамњановић у неколико назнака о односу између ова два приступа.¹³ У том смислу, овакав комбиновани приступ би поред филозофских увида у проблеме естетике морао и да пружи интерпретацију релевантних научних достигнућа везаних за естетске феномене. Такође, уколико бисмо заступали овакав приступ естетици, утолико бисмо били у обавези и да покажемо на који начин можемо доћи до синтезе резултата добијених из различитих посебних наука, те и на који начин се ти резултати могу повезати са филозофским аспектима естетике.

Сходно томе, једна од могућих улога филозофског аспекта унутар целине естетике би могла бити анлогна улози филозофије у склопу целине људског сазнања у учењу мислилаца неокантовске оријентације. Наиме, као што за Касирера улога критичке филозофије није у томе да усмерава науке, него да их интерпретира и разуме,¹⁴ исто тако, филозофски аспект естетике би могао бити усмерен ка интерпретацији и синтези естетички релевантног сазнања из других посебних наука у кохерентну системску целину.

Дакако, оваква концепција улоге филозофије унутар ширег појма естетике би се пре свега односила на формалне аспекте те науке. Дакле, естетика би у том случају представљала синтезу резултата добијених путем метода емпиријских наука, који би се путем филозофске интерпретације поставили у системски облик. Међутим, да ли се оно филозофско у естетици заиста може редуковати искључиво на делатност

13 Грубор, Н. (2015) *Од Естетичке егзактности до метаестетског скептицизма: студије о савременој српској естетици*, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, стр. 25.

14 Cassirer, E. (1907) Kant und die moderne Mathematik, in: *Kant-studien vol. 12*, Berlin: de Gruyter, p. 31.

везану за формални аспект те науке, тј. да ли се методима емпиријских наука у потпуности може обухватити целина естетских феномена?

Теоријске слабости у концепцијама естетике као искључиво посебнонаучне дисциплине примећује Дамњановић наводећи да „У ужем естетичком смислу, савремени 'научни' правци, које смо репрезентативно навели, увелико су *формалистички* и *неисторијски*, и може се констатовати да су ти дефицијентни облици мишљења проистекли из њиховог неувиђања филозофских задатака на подручју естетике.”¹⁵ Другим речима, по Дамњановићевом суду, естетика као таква, тј. проблеми са којима се унутар естетике свагда сусрећемо захтевају и филозофски начин обраде.

Дамњановићева критика посебнонаучних оријентација у оквирима естетике односи се на њихову формалистичност и неисторичност, као што смо могли видети у претходном цитату. Тенденцију ка формалистичности естетичких теорија треба схватити најпре као претпоставку да резултати естетике морају добити математички израз¹⁶ како би могли задобити статус научности. Међутим, чак и уколико бисмо успели да резултате естетике математички изразимо, поставља се питање да ли такви увиди до краја испуњавају целину естетског феномена?

Судећи по филозофима феноменолошке оријентације, уколико се осврнемо на начин на који се наше свакодневно искуство одвија, утолико можемо приметити да свет и унутар-светска бивствујућа сусрећемо у интегралном јединству њихових карактеристика и њиховог смисла. Прецизније, начин на који захватамо свет око нас није тек сума осета, већ представља целину која је другачијег квалитета од пуког збира чулних осета. Отуда, Хајдегер, као један од најзначајнијих феноменолога прошлог века, наводи: „Ми заправо никад не опажамо навалу осета, на пример: звукова и шумава, у појављивању ствари – као што тај појам показује; пре чујемо олују како завија у димњаку, чујемо тромоторни авион, чујемо мерцедес и непосредно га разликујемо од фолксвагена. Нама су саме ствари много ближе од свих осета. Чујемо како у кући лупају врата, а никада не чујемо акустичке осете ни пукe шумава. Да бисмо чули чист шум, морамо слушати далеко од ствари, своје ухо одвојити од њих, то јест слушати апстрактно.”¹⁷

15 Дамњановић, М. нав. дело, стр. 51.

16 Исто, стр. 52.

17 Хајдегер, М. (2000) Извор уметничког дела, у: *Шумски путеви*, Београд: Плато, стр. 14.

Имајући у виду Хајдегерово схватање начина на који се наше свакодневно искуство увек већ одвија, можемо приметити да би сваки покушај његове апстракције путем математичког израза заправо у многоне осиромашило пунину тог феномена. Сходно томе, математички израз искуствених феномена не само да се показује неадекватним, него нас он заправо може и удаљити од његовог фактичног карактера. Стога, ако овако стоје ствари са свакодневним искуством, онда није тешко закључити у коликој мери би нас математички израз естетског искуства онемогућио да дођемо до дескрипције естетског феномена у пунини свих његових аспеката, као што је на пример искуство уметничког дела или искуство природно лепог, чији моменат естетског представља својеврсни „вишак” на феномену у односу на појаве у свакодневном искуству. Дакле, иако нам математички израз може расветлити неке од његових карактеристика, испитивање природе естетског искуства *de facto* мора бити допуњено филозофском интерпретацијом како би овај феномен могао бити целовито обухваћен.

Други проблем, који, како смо видели, Дамњановић увиђа по питању посебнонаучне концепције естетике тиче се неисторичности таквих приступа. Другим речима, емпиријски методи потенцијалне посебнонаучне естетике не могу допрети до историјских трансформација естетских феномена и естетичких појмова. У том смислу, на пример, питање о функцији уметности у различитим епохама, те и адекватно разумевање историјских трансформација уметности готово су невидљиви с методолошке позиције посебних наука. Притом, како Дамњановић примећује, естетички релевантне вредности као што су уметничке и лепотне вредности такође подлежу историјским променама¹⁸, те и њихово ваљано разумевање представља неопходност за целовиту естетичку теорију.¹⁹

Дакле, као што смо видели, формалистичност и неисторичност естетичких теорија не може бити превладана путем метода посебних емпиријских наука, него филозофским

18 Грубор, Н. нав. дело, стр. 29.

19 Дакако, допринос филозофске естетике не огледа се само у овим примерима које смо навели. Разни правци унутар филозофске естетике могу допринети адекватнијем разумевању разнородних естетичких проблема; на пример, онтолошка естетика разматра питање о *штаству*, односно начину на који уметничко дело јесте, потом, марксистичка естетика може расветлити да ли уметност и лепота могу имати револуционарни потенцијал или, пак, представљају место репродукције постојећег друштвеног поретка. Ова, и многа друга важна питања, готово невидљива из перспективе посебнонаучног приступа естетици, представљају предмет разматрања многобројних праваца филозофске естетике.

интерпретативним увидима. Прецизније, посебнонаучни приступ естетичким проблемима напосто није довољан да се до краја исцрпи богатство смисла естетских феномена, што филозофски аспект естетике, тј. филозофску естетику, чини неопходним моментом ширег и целовитог појма естетике.

Имајући у виду све претходно речено, за сам крај овог истраживања можемо закључити да је одговор на наше водеће питање – има ли потребе за филозофском естетиком? – несумњиво потврдан. С једне стране, показали смо значај филозофске интерпретације за систематизацију естетички релевантних резултата добијених помоћу емпиријских метода у заокружену целину. С друге стране, међутим, скренули смо пажњу и на неопходност филозофске рефлексije проблема естетике не би ли дошли до целовитих увида о естетским феноменима. У том смислу, све учесталије савремене тенденције ка емпиријском заснивању естетике не угрожавају битност и неопходност постојања њеног филозофског фундамента.

ЛИТЕРАТУРА:

Грубор, Н. (2015) *Од Естетичке егзактности до метаестетског скептицизма: студије о савременој српској естетици*, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Дамњановић, М. (1966) *Струјања у савременој естетици*, Загреб: Напријед.

Зуровац, М. (2016) *Идеја естетике*, Београд: Службени гласник.

Лало, Ш. (1974) *Основи естетике*, Београд: БИГЗ.

Поповић, У. (2016) Проблем форме и искуство лепоте: естетика као логика, у: *Проблем форме*, Београд: Естетичко друштво Србије.

Хајдегер, М. (2000) Извор уметничког дела, у: *Шумски путеви*, Београд: Плато.

Хајдегер, М. (2009) *Ниче I*, Београд: Федон.

Hetrick, J. (2011) Aisthesis in Radical Empiricism: Gustav Fechner's Psychophysics and Experimental Aesthetics, in: *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 3, Fribourg: The European Society for Aesthetics.

Cassirer, E. (1907) Kant und die moderne Mathematik, in: *Kant-studien*, vol. 12, Berlin: de Gruyter.

Miloš Miladinov
University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Novi Sad

IS THERE NEED FOR PHILOSOPHICAL AESTHETICS

Abstract

The author examines whether philosophical aesthetic insights are relevant in our historical situation. This question was raised in the context of the more and more frequent contemporary attempts to establish aesthetics as a specialized empirical science or attempts to incorporate aesthetics in the already existing specialized sciences. The first chapter gives a brief overview of the (pre)history of aesthetics from its founding to the contemporary time. Then, using the teachings of Milan Damjanović, the author examines some of the key assumptions of the empirically oriented ideas of aesthetics on the one hand, and the contemporary philosophical concepts of aesthetics, on the other. The third chapter examines the significance of philosophical aesthetics in relation to other non-philosophical aesthetic conceptions, and concludes that the problems of aesthetics, in addition to the empirical approach, also need philosophical enquiries and foundations.

Key words: *aesthetics, philosophy, Milan Damjanović, science*

ЕСТЕТИКА КЛАСИЧНОГ КИНЕСКОГ СЛИКАРСТВА

Сажетак: Током хиљаду година (од 7–17 в.) у кинеској ликовној уметности настао је велик број дела у веома широком распону, у погледу стила, тема, жанрова и естетике. Посебно плодан је био период између 10–13. века, када је настао и велик број теоријских радова у којима се излажу естетички ставови аутора, њихово тумачење и сагледавање уметности, посебно сликарства. Овде ћемо се посветити приказивању стваралаштва везаног за сликарство, као и неких теоријских дела посвећених естетици сликарства у том времену. Нека од тих дела су блиска Да Винчијевим текстовима о сликарству (насталим око 1500), али му претходе неколико векова.

Кључне речи: естетика и ликовна пракса, тумачење и сагледавање смисла уметности

Савремена естетика се суочава са чињеницом да су различите естетичке идеје и категорије настајале у различитим временима и културама. Због тога су за савремену естетику од интереса и ваневропске традиције које су развиле један широк распон схватања уметности, посебно књижевности и ликовних уметности, на коме почива и савремена естетика. Овде ћемо размотрити један такав спектар који налазимо у кинеској традицији, у сликарству.

Како примећује Јанг Чу (Yang Zhu),¹ током више од хиљаду година развоја књижевности и Кини, налазимо како појединачни термин који означава укус (*wei*), тако и сложене, истински укус, савршен укус, пратећи укус и укус који надилази укусе...

1 У тексту „Поетски укус и кушање поезије”, објављеном 2016. у Венецији, на енглеском („Poetic Taste and Tasting Poetry”), у зборнику: Lippiello, T., Yuehong, C. and Barengi, M. (ed.) (2016) *Continuities and Discontinuities in Chinese Literature*, Venezia: Università Ca’ Foscari, p. 308.

Током хиљаду година (од 7–17 в.) у кинеској књижевности и ликовној уметности настао је велик број дела у веома широком распону, у погледу стила, тема, жанрова и естетике. У време Танг династије (618–907), поред других, јавља се и жанр „слика лепих жена” (*меирен-хуа*) који је постао популаран. Чоу Фанг (Zhou Fang, живео 730-800) је рођен у аристократској породици и постао је дворски сликар, познат по овом жанру. Већ тада, једна од специфичности су биле слике рађене на широким свицима.

У Кини је постојала религијска уметност коју су стварали професионални уметници, везани за верске теме, осликавајући унутрашњост храмова и светилишта (будистичких и таоистичких). Ови уметници су сликали и дела која су била везана за живот на двору, посебно портрете царева, или призоре из дворског живота.

У кинеској традицији се јавила разлика када су поред професионалних сликара од заната, сликањем почели да се баве и литерате, тј. високо образовани којима је сада сликање и калиграфија били врста духовне потпоре и доколице, нешто што је животу давало додатан смисао и омогућило духовну комуникацију, која је надилазила генерације и пролазност живота.

Такође, они су пуно писали о уметности (први текстови претходе Да Винчију за пар векова) и по детаљима и увидима надмашају његове текстове (наше издање *Трактат о сликарству* представља скраћено издање Да Винчијевих текстова). Нека од тих дела кинеских сликара су блиска Да Винчијевим текстовима (насталим око 1500. године), али му претходе неколико векова. Текстови кинеских сликара су сабрани у антологије на енглеском:

Bush, S. (1971) *The Chinese Literati on Painting*, Harvard Un. Press; Bush, S. and Murck, C. (1982) *Theories of the Arts in China*, Princeton; Bush, S. and Hsio-Yen, S. (ed.) (1985) *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard University Press; Lin, Y. (1967) *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art*, New York: Putnam; Maeda, R. J. (1978) *Two Sung texts on Chinese Painting and the Landscape Styles of 11th and 12th Centuries*, New York: Garland.

Да Винчијеви текстови у скраћеном издању су код нас издавани под насловом *Трактат о сликарству*, али сам ја користио комплетно издање на енглеском, из 19. века: Da Vinci, L. (1883) *The Literary Works (I-II)*, ed. and transl. by Richter, J. P., London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington.

Касније се и код нас појавило комплетно издање: *Свеске Леонарда да Винчија* (два тома – 1-2) (2011), Београд: Службени гласник.



Хуан Ћуан, *Птице, инсекти и корњаче* (41x71 cm);
<http://www.guoxue.com/?p=6247>

Посебно плодан период у кинеској естетици је био између 10-13. века, када је настао и велик број теоријских радова у којима се излажу естетички ставови аутора, њихово тумачење и сагледавање уметности, посебно сликарства.

Овде ћемо се посветити приказивању стваралаштва везаног за сликарство, као и неких теоријских дела посвећених естетици сликарства.

Царска ликовна академија у се први пут успоставља у 10 в. (907-960. г.) у Кини, под царском администрацијом. Полазници академије су имали исти статус као државни чиновници, а академија је окупљала најбоље сликаре. Имали су задатак да портретишу племство и да приказују важне догађаје на сликама. Али, у познате сликаре тог времена су спадали и они који су сликали само пејзаже, птице и друге животиње.

Међу њима је био и Хуанг Ћуан (Huang Quan – 903-965), који је развио технику сликања птица и других животиња. Он је водио Царску ликовну академију у држави Шу у време Пет династија (907-960). Његова слика (Птице, инсекти и корњаче) служила је и као наставно средство. Она приказује 10 птица, две корњаче и 12 инсеката.

Нови продор уметности

Нешто касније, између 960. и 1272. године (време династије Сонг) уметност и теорија уметности су направиле продор. То један савремени кинески теоретичар овако описује:

„Слике у периоду Сонг су приказивале прави живот у веома широком спектру”.²

Цар Таицонг (Taizong, 939–997 – владао као цар од 976–997) је наложио службеним сликарима да трагају за непознатим уметницима међу народом, како би их најбоље наградио. Племство је следило цара и почело да скупља ликовна дела и да их награђује. Тада је предузета и конзервација чувених слика из ранијих кинеских периода.

Цар Хуицонг (Huizong, живео од 1082. до 1135, владао од 1100. до 1126. године) је био и сам сликар, песник, калиграф, а свирао је и у жичани инструмент, гућин. Он је такође установио Царску сликарску академију, а њен процват је проистекао из његовог интересовања за сликарство и калиграфију. Тражио је од сликара да се инспиришу природом. Тако је једном тражио од сликара да прикажу како паун шири свој реп. А онда их је критиовао рекавши да паун обично подиже леву ногу кад шири реп, док су сликари приказали како он подиже десну ногу, ширећи реп.

И сам се бавио сликањем птица и волео је да користи лак, како би птичје очи биле светлије. Он је успешно радио пејзаже, али је највише био цењен због својих слика цвећа и птица.

Уметници и љубитељи уметности су развијали истанчану перцепцију, надилазећи уобичајене границе виђења и разумевања. Сензитивна и саосећајна перцепција сматрала се подједнако важном и за уметника и за љубитеља уметности. Таква перцепција је отварала пут као очараности или „духовној резонанци” – кинески термин ћи-јун (*qi-yun*) – која се могла догодити током посматрања пејзажа, или пред сликом пејзажа, која је имала моћ да пренесе ту резонанцу, тиме што је успела да захвати прави укус (сје ћи чен ћу – *xie qi chen qi*) пејзажа, тј. да пренесе осећања која је овај будио.

Неки сликару су настојали да изоштре своје опажање, тако што би скицирали пејзаж пре почетка акутелног сликања, па би тако бележили на папиру, или у свом духу, детаље и опште карактеристике „анатомије” датог пејзажа.

Тако сликар Ми Јоурен (Mi Youren, 1074–1151), син познатог сликара Ми Фуа (1051–1107), који је користио скицирање, пише: *Сваки пут кад се пењем и стигнем до неког лепог*

2 Lin, C. (2006) *The Art of Chinese Painting*, Beijing: Intercon press, p. 77.

*места, увек бих скицирао његов истински укус, тако што бих направио дуг свитак да себе задовољим.*³

Ли Ћенг-соу (Li Cheng-sou – 1150–1221) је истицао оно што ће бити блиско европским пејзажистима, после 16. в.: *Они који сликају пејзаже морају свуда да путују и да широко посматрају и само тада ће знати где треба да ставе и покрену четкицу.*⁴

Видимо да су неки кинески сликари били претече оријентације која се у Француској у 19. веку звала „plein air”, јер су одлазили у природу да би сликали пејзаже. Такође, кинески сликару су у то време (11–13. века) били свесни да се изглед пејзажа мења, у зависности од годишњег доба, доба дана итд. (због промене светла и осталих утицаја), што ће постати посебно важно за импресионизам. Другим речима, кинески сликари били су тада свесни да се исти пејзаж, или исте биљке мењају са променом годишњих доба, па су и те промене представљали у својим делима на упечатљив начин.

Неки сликари су проводили пуно времена посматрајући природу, при чему су неки правили скице на лицу места, у процесу посматрања, док су други пунили свој дух сликама и настојали да остваре резонанцу са природом, како би касније то могли да рекреирају током сликања.



Ма Лин, *Ослушкивање ветра међу боровима*, 1246. (226x110 цм.); [https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_Lin_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_Lin_(painter))

3 Bush, S. (1971) *The Chinese Literati on Painting*, Harvard University Press, p. 69.

4 Bush, S. and Shih, H. Y. ed. (1985) *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard-Yenching Institute Series, Vol. 30, Harvard University Press, p. 163.

Доживљај и приказивање пејзажа

Знамо да је приказивање пејзажа као самосталног жанра у европском сликарству започело са Албрехтом Дирером (1471–1528), крајем 15. века. У Кини се приказивање пејзажа посебно развило између 10 и 13. века, а како видимо, по неким сачуваним делима, започело је крајем 6. века, о чему нам сведочи слика „Пролећни излет” (формата 43x80 цм.), коју је насликао Чан Циђиан (Zhan Ziqian, живео крајем 6. и почетком 7. века).

На овој раној слици видимо да је пејзаж представљен панорамски, што у Кини називамо фигуративно – „реке и планине” (*shanshui*). Касније (између 10. и 13. века) представљање природе, тј. пејзажа ће се развити у три посебна вида, или плана:

1) Тотал (панорама), где је пејзаж представљен панорамски, што је у Кини називано фигуративно – „реке и планине”. Пример је слика 1. – Ли Ченг: Храм међу планинама, из 960. године.

2) Средњи план, само са природом, или укључујући и човека. Пример је слика 2. – Ма Лин: Ослушкивање ветра међу боровима, 1246. година.

3) Гро план, који се фокусирао на приказивање малих делова природе, као што су травке, цветови, или инсекти, укључујући и афирмишући и њих као једнако вредне представљања. Пример је слика 3 – Ћиан Сјуан: *Рана јесен*, око 1290. године.

У вези с тим, савремени историчар Лин Ци каже: *У време династије Сонг (10–13. века) пејзаж је доживео успон и доминирао у кинеском сликарству. Сликари су пуно путовали кроз шуме и планине где су проводили дане у настојању да тачно репродукују природну лепоту различитих места, годишњих доба и врста климе на импресиван начин. (...) Током Сонг династије, панорамски пејзаж, који је зачео Ђинг Хао (Џинг Хао, живео око 870–930)... постао је веома популаран.*⁵

Опажање и прочишћење утисака

Занимљиво је да су различити уметници донекле другачије тумачили стваралаштво. А могу се поделити у две групе.

а) Једни су сматрали да је важно активно опажање.

⁵ Lin, C. (2006) *The Art of Chinese Painting*, Beijing: China Intercontinental Press, p. 87.

б) Други су сматрали да је важније да се у духу сликара спроведе нека врста дестилације дотадашњих слика унетих пређашњим опажањем.

Као представник ове друге групе, пејзажиста Ли Ченг (Li Cheng – 919–967) каже:

*То је постало део њега самог, кад је постао свестан само дестилата у свом духу. А онда га је једног дана инспирисао актуални приказ планина и његова слика је настала (...) Неочекивано, он је инспирисан да слика онда кад не мисли о томе... оно што израђа обликовано је у његовом духу и није засновано на визуелном опажању.*⁶

Имајући у виду касније двојство у европској уметности – тј. двојство импресионизам-експресионизам – могло би се рећи да овде постоје аналогije између тог двојства и овог о чему говоре кинески аутори. Али, ако бисмо се на томе задржали превидели бисмо пуно значење овог двојства кинеској традицији.

Наиме, у кинеској традицији се томе додаје разлика која се јавила када су поред професионалних сликара од заната, сликањем почели да се баве и литерате, тј. високо образовани којима је сада сликање и калиграфија били врста духовне потпоре и доколице, нешто што је животу давало додатан смисао и омогућило духовну комуникацију, која је надиласила генерације и пролазност живота. Такође, они су пуно писали о уметности (први текстови претходе Да Винчију за пар векова) и по детаљима и увидима надмашају његове текстове.

Иако за сликаре литерате у Кини, нормална сличност слике и представљеног призора није била негирана, нити је изгубила своје место, за њих је дело морало да носи и „духовну резонанцу”. То остаје сликарев идеал, који је тешко постићи, док се сматрало да је формалну сличност лако постићи. Дакле, важно је постићи складан однос ових двеју компоненти.

У свом зборнику текстова кинеских литерата уметника, Сузан Буш на основу њихових текстова даје резиме њихових ставова.⁷

1. Чин сликања треба да буде паралелан са стварањем у природи.
2. Облици треба да изроне природно, без напора, спонтано.

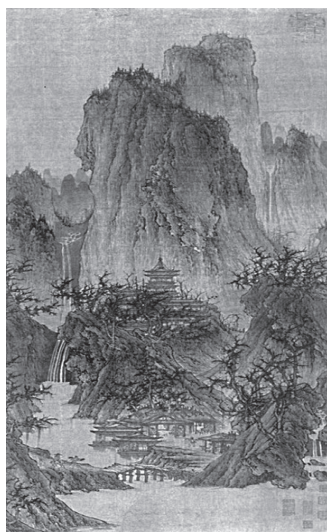
⁶ Bush, S. (1971) нав. дело, стр. 54.

⁷ Исто, стр. 61.

3. Уметник треба да има нешто у духу (дестилат, савршену представу, „савршен бамбус”), пре него почне да слика.
4. Он не сме да зависи од запамћене форме, или од својих очију.
5. Његова креативност се црпи из оног што називају тјанђи (*tian-ji*), тј. из спонтане инспирације.
6. Његов дух мора да буде прочишћен.
7. Тада његов дух може да оствари емпатију са својим предметом

Небеса и планине

Гуо Сји (Guo Xi – око 1020–1090) пружа целовиту „анатомију” пејзажа. Увиђајући да су небо и земља интерактивни, он описује небеске појаве, а затим се спушта на планине. Као што се Да Винчи (1452–1519) могао хвалити да је у ренесанси он један од најбољих познавалаца анатомије људског тела, Гуо Сји се могао хвалити да је у Сонг периоду он један од најбољих анатома планине. Тако он каже:



Ли Ченг, *Храм међу планинама*, око 960. (112x56 цм.);
<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-li-cheng-a-solitary-temple.php>; приступљено 18. априла 2018.

Облаци и измаглице у правом пејзажу мењају се током годишњих доба. (...) У пролеће небо је пуно светла, у лето је блиставо плаво. У јесен је јасно, а у зиму је тамно...

Велика планина доминира као поглавар над планинама у околини... Предња страна планине има један изглед. Бочна

*страна има други изглед, а задња страна такође другачији изглед. Сваки угао има своје посебности. (...) Планине у пролеће су благо заводљиве и изгледа као да се смеше. Летње планине изгледају влажне у својим зеленим нијансама. Јесење планине су сјајне и чисте, оденуте у одећу пуну боја. Зимске планине су утонуле у меланхолију, очито уснуле. (...) Планина изјутра има другачији изглед од планине увече. (...) Тако једна планина може да комбинује по себи значајне аспекте неколико хиљада планина.*⁸

Фан Куан (Fan Kuan – 960–1030) је сматрао да је природа прави учитељ. Он је провео већи део живота повучен, у планинама Шанси (Shanxi), јер је волео планине северне Кине. Његова слика „Путници међу планинама и токовима” (величине 200х70 цм. на високом свитку) је његово познато дело које је постало узор другим уметницима. Он је то дело зацртао на таоистичком начелу стапања са природом. Посматрајући слику, посматрач стиче представу колико су он/она мали, у поређењу са природом.

Дрвеће и цвеће

1) Гуо Сји такође говори о различитом дрвећу и њиховом представљању. *Међу узвишеним дрвећем које се уздиже усправно, постоји и неколико искривљених и кривастих дрвета (...) Корење дрвећа је усађено и њихове „змајске канџе” изгледају као да хватају, или кваче.*⁹

О томе како да се представи дрвеће говори и Да Винчи: *Дрвеће треба представити тако да оно буде напола на светлу, а напола у сенци; али је боље насликати их кад је сунце застрто облацима, јер је дрвеће тада осветљено општим светлом неба...*¹⁰

2) Слике цвећа које је радио Џао Чанг (Zhao Chang – око 960–1020) биле су резултат његовог истрајног сликања уживо. Он је често шетао између бокора цвећа, у рано јутро, да би посматрању боје и прилагодио своју палету. Истрајно проучавање му је омогућило да боље представи лепоту цвећа, на пример, као на слици гране јасмина.

Калуђер Хуа Гуанг (Hua Guang – активан између 1087. и 1093. године) био је један од најбољих сликара шљивиног цвета у том периоду. Он је писао: *Старе гране су као змаје-*

8 Bush, S. and Shih, H. Y. ed. (1985) Early Chinese Texts on Painting, *Harvard-Yenching Institute Series*, Vol. 30, Harvard University Press, pp. 152-153.

9 Исто, стр. 177.

10 Da Vinci, L. (1883) *The Literary Works (I-II)*, ed. and transl. by Richter, J. P., London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington p. 233.

*ви рогови, младе гране су као штапови за пецање... Гранчице су праве као тетиве. Немој младе гранчице да представљају као гране врбе, старије гране личе на бичеве, криве гранчице су као рогови од јелена.*¹¹

Птице

Већ поменути цар Хуицонг (1082–1135) запажао је најфиније детаље у природи. У свом омиљеном врту је проводио пуно сати и дана проучавајући и сликајући своје ретке птице и цвеће.

*Он је начинио стотине слика за свој албум познат као Хуан-хо албум пажљивог посматрања, у коме је приказао ретке биље и екзотичне птице и животиње са коментарима о њиховом пореклу и карактеристикама, као и њима инспирисане песме. Представља нови, интензивни реализам са фокусом.*¹²

С друге стране, Хуицонг је био зачетник глобалне пасије „посматрања птица” која ће се развити крајем 19. века и на Западу, у Великој Британији, а затим постати популарна широм света.

Код нас је пасионирани посматрач птица био доктор Растко Александров (умро пре девет година). Његова књига посвећена тој пасији (*Птице божја створења*, Патријаршијска штампарија, Београд, 1993), садржи велик број снимака птица из различитих делова екс Југославије, које је он начинио на основу својих вишегодишњих путовања и посматрања птица.

Бамбуси

Савет да сликар треба да „носи у грудима” предмет свог сликања, потиче од Хуанг Тингђиана (Huang Tingjian – 1045–1105). *Ако сликар носи бамбус у својим грудима пре него почне са сликањем, онда од стабљике до грана он да цвета; ако је усавришио бамбус у својим грудима, онда ће се четкица и туш усагласити са предметом сликања.*¹³

Неки су били више реалистични у саветовању сликара како да сликају цвеће и бамбусе. Тако Ли Ченгсоу (Li Chengsou – око 1150–1225) даје ове савете: Они који сликају цвеће и бамбусе морају да се обавесте код искусних баштована

11 Siren, O. (1973) *Chinese Painting (I-VII)*, New York: Hacker Art Books, p. 157.

12 Fong, W. C. (1992) *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, Yale University Press, p. 186.

13 Bush, S. (1971) нав. дело, стр. 47.

и да посматрају од зоре до сутона, само ће тада видети аспекте пупљења, цветања и увенућа, а да ништа не пропусти.¹⁴

Инсекти

Уметници у време Сонг династије нису избегавали да сликају мала, безначајна бића. То је био јединствен распон у историји светске уметности: да се представи пејзаж у његовом тоталитету – од далеких панорамских видика, преко средњег плана, до коначног гро-плана, кад је сликање обухватало и инсекте и травчице. Тако се фокус кретао од тоталног погледа на велики пејзаж, преко средњег плана, да би коначно укључио крупни план (гро-план), са птицама, гранчицама и инсектима. Једна од најбољих сачуваних слика инсеката – „Рана јесен” коју је насликао Ћиан Сјуан (Qian Xuan – 1235–1301), спада у период династије Јуан (настала је око 1290) и налази се у простору Института уметности у Детроиту.



Ћиан Сјуан, *Рана јесен*, око 1290. (26x120 цм.);
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Qian_Xuan_-_Early_Autumn.jpg;
приступљено 18. априла 2018.

Различите врсте комуникације са природом биле су битне за уметнике у Кини и на Западу, у различитим периодима.

Неки сликари у Кини су комбиновали посматрање као полазну тачку, са идентификацијом као врхунцем. Кад су сликара Ценг Јун-чао-а (Zeng Yun-chao), који је био вешт у сликању инсеката, питали о његовом методу, он је рекао: *Кад сам био млад ја сам ловио инсекте, држао их у кошу и посматрао неуморно, данима и ноћима. А онда, бојећи се да је њихов дух тако крњи, одлазио бих да их посматрам на травњацима и тако сам најпре схватио њихову природу. Кад почнем да сликам, не знам да ли сам ја инсект, или је инсект ја.*¹⁵

Ово искуство све-јединства, подсећа нас на нека слична искуства других људи који су развили такву способност опажања природе. Тако калуђер чан будизма Јуан-ву (Yuan-wu – 1065–1135), каже: *Једна честица прашине се дигла,*

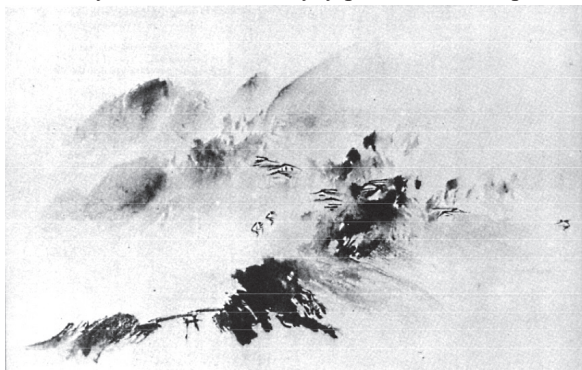
¹⁴ Bush, S. and Hsio-Yen, S. (ed.) (1985) нав. дело, стр. 163.

¹⁵ Bush, S. (1971) нав. дело, стр. 64.

цела велика земља у њој почива. Један цвет се расцветео и универзум се подиже са њим.

Сличан став имали су сликари који су хтели да покажу да се цео свет природе може садржавати у слици једне птице, цвета, рибе, или инсекта. То означава идиом „виђење великог у малом” – тј. отеловљење духа природе у једном предмету.¹⁶

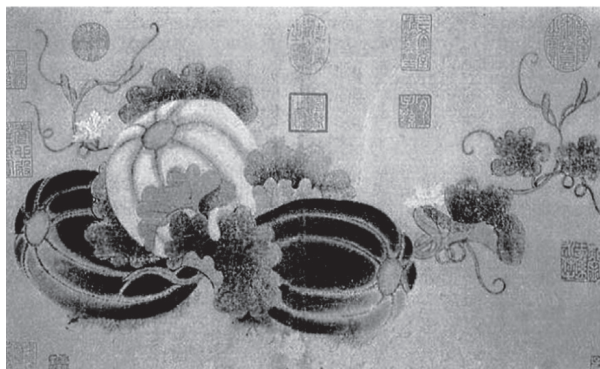
Различите врсте комуникације са природом биле су битне за уметнике у Кини и на Западу, у различитим периодима.



Јиџиен, *Планинско село у магли*, 13. век;
<http://nickhedges.blogspot.rs/2014/08/chinese-landscape-painting.html>; приступљено 18. априла 2018.

Мртва природа

Као посебан жанр, мртва природа се јавља у западном сликарству у 16. веку, иако се неки примери, али само у склопу већих ликовних целина, могу наћи и у грчко-римској и средњовековној уметности.



Анонимни аутор, *Јесење диње* (око 11. века);
преузето из књиге *Pearls of the Middle Kingdom* (1989), Taipei,
Taiwan, National Palace Museum, str. 101.

¹⁶ Zhang, A. (2002) *A History of Chinese Painting*, Beijing: Foreign Languages Press, p. 6.

У кинеском сликарству се од 11. века јавља (различито аранжирано) и оно што ће се у западној уметности звати „мртва природа” (рецимо плодови, гранчице, или шкољке и рачићи, издвојени из живе природе, односно животне средине).

Издвојићемо два рана примера. На слици анонимног аутора из 11. века, су јесење диње представљене делом као да су у природи, а делом као издвојене из амбијента, јер нема позадине. На другој слици, анонимног аутора из 13. века, представљене су различите шкољке, груписане на листу, а на трећој, сликар Мући (Muqi, 13. в.) је насликао 6 шљива.

Хоризонтални свитак – претеча видео

Пејзаж на хоризонталном свитку (без обзира којег је типа по типу амбијента) уводио је и нешто специфично у ликовну уметности, што ће бити познато много касније са јављањем филма. То је временска димензија. Наиме, он је по формату био тако широк (рецимо по 4, 5, 9 или 12 м.) да се није ни постављао на зид, него је стајао смотан. Дobar пример је слика Сја Куеија (1190–1230): *Чист поглед на далеке реке и планине* (висине 46 цм., а широка 8,9 м.)

Овај тип пејзажа је приказиван панорамски – на свитку који је био широк, па се развијао и умотавао по ширини и није посматран цео одједном, него сукцесивно, у деловима, тако што би се један крај свитка одмотавао у ширини руку посматрача, а други замотавао, с десна на лево. То је давало учинак сличан филмској/видео пројекцији, где се „визуелна прича” излаже у следу.



Сја Куеи (око 1190–1230), *Чист поглед на далеке реке и планине* (46x890 цм. – овде репродукована шестина укупне ширине); https://en.wikipedia.org/wiki/Xia_Gui; приступљено 18. априла 2018.

На кинеским пејзажима некад је поглед у даљину „затворен” или ограничен маглом, у којој се сасвим губе обриси пејзажа. Неки аутори су сматрали да је представа бескраја на кинеским пејзажима постигнута жртвовањем видљиве опипљивости простора, тј. управо овим утапањем пејзажа у маглу.

У том случају магла се могла тумачити као симбол таоистичког ништавила (*хси*), или будистичке испразности (*к'унг* – скт. *шуњата*), са којима се иначе често повезивала представа о празном простору.

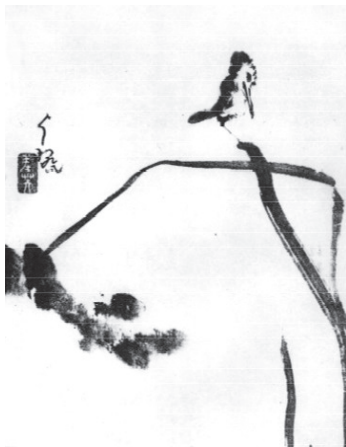
Таква намера није искључена, мада би се „нестајање у магли” могло тумачити и као израз „реализма” кинеског сликарства, јер у једном делу Кине ти пејзажи одговарају стварним призорима, тј. нису резултат симболизације. У одређеним подручјима Кине, магла је често део реалног пејзажа, а удаљени делови пејзажа се, по правилу, губе у магли.

Слика из једног потеза

У кинеској традицији постепено се изоштравао један сликарски идеал – савршена слика, која је настала спонтано (*tzu-jan*), лако и неспутано (*i-p'in*), „из једног потеза” (*i-hua*) – као што дува ветар и као што се ваљају таласи.¹⁷

Можда се почетни допринос може везати за мајстора Ши Ке-а (Shi Ke, из 10. века) и његову слику *Зен калуђер Хеике размишља*.

У том духу су радили и Лианг Каи и Мући (у 13. века). У Лианговим потезима видљива је жустрина којом су изведени, док су Мућијеве шљиве неки аутори поредили са Сезаном.



Чу Та (1625–1705) *Водомар на стабљици лотоса*;
http://www.sohu.com/a/205192529_660434;
приступљено 18. априла 2018.

Код Јиђиена (Yijian – око 1250–1300), на слици *Планинско село у магли*, не само да потез није више скривен и невидљив, него се намерно истиче, слободан и спонтан – некад

¹⁷ Siren, O. (1973) *Chinese Painting* (I–VII), New York: Hacker Art Books, p. 133.

са жестином и силовитошћу. Овај сликар би се са овом сликом могао сматрати и зачетником апстрактне уметности.

Један потез је метафора оне лакоће и савршенства који су били трајни идеал кинеских сликара одређеног типа, који су наглашавали идеал природности и спонтаности, преузет од таоизма и развијен у контексту будизма. „Један потез” је метафора и за савршено уметничко дело и за савршено изведено радњу било које врсте. То савршенство извођења је постало само по себи идеал – естетички и праксеолошки.

Један од каснијих сликара-теоретичара, Шитао (Shitao – 1642–1707), уздиже концепт слике „из једног потеза” до идеализације. Његове опаске делују и као парафраза Лао Цеових опаски о моралу (који даје предност природној једноставности у односу на нормативну етику).

*У далекој старини не беше метода – тада се још није распала природна једноставност. Кад је једном дезинтегрисана природна једноставност, успостављена су правила (фа). На чему се заснивала једноставност? На обједињујућем једном потезу (и-хуа). То је извор свега што постоји, извор безброј феномена. (...) Успостављање овог метода једног потеза значи рађање метода који није метод, а прожима све методе. На тај начин слика из једног потеза укључује све, простире се изнад подручја појавног, а од безброј дела рађених тушем и четкицом нема ниједног чији почетак и крај нису у њему.*¹⁸

Ши-тао је узвраћао на замерке околине, па је говорио: *Увек сам оно што сам... Брада и обрве старих мајстора не могу да израсту на мом лицу.*¹⁹

Оригиналност

Иначе, о односу новина и традиције у Кини су говорили различити аутори, много пре Шитаоа, тј. још од 6. века.

Сјао Цусјан (Xiao Zuxian, 489-537) је писао да „без новине и промена човек не може да постане значајна фигура у својој генерацији”.²⁰

С друге стране, традиционалисти дају супротан савет. Они сматрају да се нови подстицаји могу наћи враћањем класичним узорима.

Како се кинеско сликарство историјски развијало, традиција је подстицала, али и притискала уметнике. Од 15. века

¹⁸ Исто, стр. 171.

¹⁹ Вилетс, В. (1974) *Уметност Кине*, Београд, Народна књига, стр. 306.

²⁰ Fong, W. C. (1984) *Images of the Mind*, Princeton Un. Pr., p. 7.

надаље, за поједине уметнике важан изазов био је да успоставе властити идентитет у односу на моћну традицију.

Сју Веи (Xu Wei, 1521–1593) је био сликар, песник и драмски писац, познат по својој уметничкој изражајности. Он је био иноватор, који је инспирисао многе касније уметнике у сликарству и књижевности.

Један од оригиналних уметника је био и Кунг Сјен (Gong Xien, 1620–1689) који је живео у колиби изван града. Описивали су га као ексцентрика, који се тешко слагао с другим људима. Он је дао једну од најоригиналних дефиниција оригиналности. Забележено је да је рекао: *Нико ми није био узор, никоме нећу бити узор.*²¹

Неки су по начину живота и душевним стањима били слични појединим уметницима на Западу – као што је био Ван Гог, или касније, Џексон Полок. Један од њих (Чу Та) је био претеча Полока, по начину сликања.

Чу Та (Zhu Da, 1625–1705) је радио снажним потезима тешком. Он је у каснијим годинама био поремећен и проводио је дане, час се смејући, час плачући. „Једног дана је на својим вратима исписао карактер *уа* (нем) и од тада није више ни са ким говорио”.²²

Београдска школа кинеског сликарства

Кинески сликар Чен Лифан (рођен 1961. у Шангају), дошао је у Београд 1992. из Дизелдорфа, где је био на студијама сликарства, и покренуо је курс, окупивши (при тадашњем Клубу Далеког истока) полазнике који су желели да савладају основе традиционалног кинеског сликарства и калиграфије.

На почетку, а и касније, ту је било и оних који су већ познавали неке технике ликовног израза, или похађали неке сликарске школе, а и оних који су били аматери. Заједничко им је било да воле сликарство, посебно кинеско. Курс је прерастао у школу, која је у периоду 1993–1999, била на различитим местима у Београду (Народни универзитет „Божидар Ација”, Коларац), а затим се 1999. Чен вратио у Шангај.

Школа је наставила да ради још неко време после 1999., окупљајући један број дотадашњих и нових полазника. Имали су већи број изложби (у Београду и другим градовима Србије) у периоду 1994–2004. година.

21 Cahill, J. (1977) *Chinese Painting*, Geneva: Skira, p. 172.

22 Scharfstein, B. A. (1988) *Of Birds, Beasts and Other Artists*, New York: Un. Pr., p. 104.

ЛИТЕРАТУРА:

- Александров, Р. (1993) *Птице божја створења*, Београд: Патријаршијска штампарија.
- Bush, S. (1971) *The Chinese Literati on Painting*, Harvard University Press.
- Bush, S. (1982) *Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu*, Bush & Murck, pp.132-164.
- Bush, S. and Shih, H. Y. ed. (1985) *Early Chinese Texts on Painting, Harvard-Yenching Institute Series*, Vol. 30, Harvard University Press.
- Cahill, J. (1977) *Chinese Painting*, Geneva: Skira.
- Da Vinci, L. (1883) *The Literary Works (I-II)*, ed. and transl. by Richter, J. P., London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington.
- Sveske Leonarda da Vinčija 1* (2011), Beograd: Službeni glasnik.
- Sveske Leonarda da Vinčija 2* (2011), Beograd: Službeni glasnik – Madridski kodeksi.
- Fong, W. C. (1984) *Images of the Mind*, Princeton University Press.
- Fong, W. C. (1992) *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, The Metropolitan Museum of Art, New York: Yale University Press.
- Lin, C. (2006) *The Art of Chinese Painting*, Beijing: China Intercontinental Press.
- Lin, Y. (1967) *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art*, New York: Putnam.
- Maeda, R. J. (1978) *Two Sung texts on Chinese Painting and the Landscape Styles of 11th and 12th Centuries*, New York: Garland.
- Scharfstein, B. A. (1988) *Of Birds, Beasts and Other Artists*, New York: Un. Pr.
- Siren, O. (1973) *Chinese Painting (I-VII)*, New York: Hacker Art Books.
- Vilets, V. (1974) *Umetnost Kine*, Beograd: Narodna knjiga.
- Willetts, W. (1958) *Chinese Art*, New York: G. Braziller.
- Yang Z. (2016) Poetic Taste and Tasting Poetry, in: *Continuities and Discontinuities in Chinese Literature*, (ed.) Lippiello, T. Yuehong, C. and Barengi M. (2016), *Venezia: Università Ca' Foscari*, приступ на интернету, 2. април 2018.
- <http://edizionicafofscari.unive.it/media/pdf/book/978-88-6969-098-3/978-88-6969-098-3.pdf>
- Zhang, A. (2002) *A History of Chinese Painting*, Beijing: Foreign Languages Press.

Dušan Pajin
University of Arts, Belgrade

ESTHETICS OF THE CLASSICAL CHINESE PAINTING

Abstract

Over a period of one thousand years (7th-17th c.), a great number of works of a very broad spectrum in style, themes, genre and aesthetics were created in the Chinese fine arts. A special creative period was between the 10th and the 13th century, which also produced a great number of written works, in which the authors developed their aesthetics, explaining how they understand art and creativity, especially in relation to painting. In this work, we focus on creativity related to painting and on painting theories and aesthetics. Some of these texts are close to the texts on painting written by Leonardo da Vinci (round the year 1500), except the Chinese texts were mostly written several centuries before his time.

Key words: *aesthetics and fine arts, explaining and reviewing the meaning of art*

Универзитет Мегатренд,
Факултет за уметност и дизајн, Београд

DOI 10.5937/kultura1861346C

УДК 7.038:069.9(4-15)

оригиналан научни рад

GAZING BALL ЏЕФА КУНСА

Сажетак: У тексту се анализира примењен уметнички поступак у циклусу „Gazing Ball Џефа Кунса”. Циклус се претежно састоји од низа репродукција чувених уметничких дела којима аутор придружује лапис лазули кугле високо рефлектујуће површине. Ослањајући се на стратегију апропријације, Кунс повлачи линију којом повезује више векова развоја западноевропске уметности. Одабир дела која ће бити репродукована а потом изложена, резултат су стратешке одлуке конципирања поставке, чиме Кунс добија статус уметника-кустоса. Примењеним поступком апропријације у циклусу „Gazing Ball”, Џеф Кунс на више нивоа захвата однос према уметничком наслеђу. Ништа не остаје изузето, од институционализоване историје уметности, преко доминантних интерпретативних оквира, разумевања односа оригинал – копија, до самог доживљаја уметничког дела. Иако Кунс избегава активистичку позицију, његова дела посматрача не остављају равнодушним. Она га позивају да поново испита свој однос према уметничком наслеђу, како на нивоу разумевања, доживљавања и интерпретирања, тако и на нивоу вредновања.

Кључне речи: апропријација, Џеф Кунс, „Gazing Ball”, редимејд, уметност

Џеф Кунс (Jeff Koons) један је од најзначајнијих представника савремене уметничке сцене. Већ након прве самосталне изложбе 1980. године, Кунсов рад почиње да привлачи пажњу водећих галерија и уметничких институција. Широј јавности Кунс је махом познат по својим скулптурама *Зеџ* и *Пас од балона*, те по флоралним скулптурама монументалних размера – *Штене* (1992), приказаној у Рокфелеровом центру, а трајно изложеној у музеју Гугенхајм у Билбау, као и *Подељена столица за љубање* (*Split – Rocker*, 2000), приказаној у Папској палати у Авињону, Версајском дворцу, Фондацији Бијлер у Базелу, као и у Рокфелеровом центру. Од многобројних изложби на којима је учествовао, свакако би требало истаћи ретроспективну изложбу (*Jeff Koons: A Retrospective*, 27. јун – 19. октобар, 2014), у организацији Витни музеја америчке уметности, која је крајем исте и

почетком наредне године била приказана у Центру Помпиду у Паризу, а потом и у Музеју Гугенхајм у Билбау. Кунс је добитник многобројних награда и признања од којих посебно треба истаћи: Награду за истакнута достигнућа у уметности (*Distinguished Arts Award*) коју додељује Савет Пенсилваније за уметност, 2009; Почасни докторат уметности Колеца Јорк (Пенсилванија), 2017; Награду за културу града Берлина, 2000; итд. Поред тога, почасни је члан Краљевске академије у Лондону, 2010; добитник је Легије части (*Officier de la Legion d'Honneur*), 2007; као и Одликовања за уметност коју додељује Влада САД (State Department's Medal of the Arts), 2013.

Кунсов уметнички рад обично се доводи у везу са кретањима унутар постмодерне уметности, или прецизније нео поп-арта. Исходишта његовог приступа, пре свега треба тражити у Дишановим (Duchamp) уметничким експериментима и наслеђу поп-арта, а у оквиру којег, првенствено у радовима Клејза Олденбурга (Oldenburg), Ендија Ворхола (Warhol), Дона Едија (Eddy), и др. Поред овога, у разумевању његовог уметничког поступка никако не би требало искључити однос према концептуалној уметности, те шири контекст развојних токова савремене уметности. У оствареном хетерогеном уметничком опусу, Кунс испитује сложене односе који карактеришу савремену културу, прожимајући утицаје масовних медија, културе сећања, потрошачког друштва, културног наслеђа, али и опчињености савременим материјалима и технологијама њихове обраде.

За разлику од Дишана, који својим радовима изражава оштру критику грађанског друштва, учмалости духа и институционалног лицемерја, Кунс прихвата специфичну стратегију *меке критике*, разрађене шездесетих година двадесетог века у америчком поп-арту. Он, наиме, у маниру Ендија Ворхола подвлачи да његови радови немају изражену критичку димензију.¹ Међутим, управо оно што видимо, једнако као и у Ворховим радовима, јесте непретенциозно евидентирање савремености које нас не оставља равнодушним. Кунс постаје сведок тријумфа баналног, инфантилног, нагонског; хроничар доба које је у свом колективном страху од револуције одбацило идеале и потрагу за новим, хуманијим друштвом. У времену хипертрофиране размене сензација, које многи теоретичари објашњавају придевом *информациони*, савремени човек препушта се глобалним стратегијама завођења, без намере да напусти сигурну позицију центра око

1 Galenson, D. W. (2009) *Conceptual revolutions in twentieth-century art*, Cambridge: Cambridge University Press.

којег гравитирају медијски масовно репродуковани празни означитељи. Иако још увек у жижи хуманоцентричних интерпретација стварног, човек двадесет првог века одбацује веру у могућност новог хуманистичког пројекта, истрајавајући на очувању друштва радикалне ефемерности.

Разоткривањем испразности савремених идеала, Кунс уводи сумњу у идеју *убрзаног напретка карактеристичног за савремено доба*. Постављајући питање шта је оно што нас очарава, али без иоле културних предрасуда или тежње да наметне критичку позицију, Кунс нам без имало претензија отвара пут самоспознаје и трагања за аутентичним животом. Постављајући пред посматрача изазов да крене овим путем, Кунс подсећа да потрага ка хуманистичкој оријентацији мора поћи од измене односа према уметности, о чему сведочи и његова изјава: „Волим да мислим да када напустите просторију, уметност напушта просторију. Уметност је у вези са вашим властитим могућностима као људског бића. Она је у вези са вашим узбуђењима, потенцијалима и оним што можете постати. Она афирмише ваше постојање”.² Управо на нивоу прихватања става да уметност афирмише постојање људског бића, треба тражити перспективу разумевања Кунсовог уметничког опуса. Кунс нас изазива да у дугом историјском развоју уметности потражимо рефлексije о сопственом постојању. Да у идеалима којима је развој уметности био вођен, у историји укуса, у односу према уметности, пронађемо смернице које ће нам отворити пут самоспознаје.

Ова идеја готово је експлицитно изложена у циклусу *Gazing Ball*. Циклус се претежно састоји од низа репродукција чувених уметничких дела, од Ђотовог (Giotto) *Јудиног пољупца*, преко Тицијановог (Titian) *Пасторалног концерта*, Ел Грекове (El Greco) *Визије св. Јована*, Ван Харлемовог (van Harlem) *Масакра невиних*, до Пусенове (Poussin) *Инспирације песника*, Манеове (Manet) *Олимпије*, Дишанове *Сушилице за боце* итд., којима аутор придружује лапис лазули кугле високо рефлектујуће површине. Ослањајући се на стратегију апропријације, Кунс повлачи линију којом повезује више векова развоја западноевропске уметности. Одабир дела која ће бити репродукована а потом изложена, резултат су стратешке одлуке концепирања поставке, чиме Кунс добија статус *уметника-кустоса*. Његов рад унутар овог циклуса

2 Jeff Koons: „I like to think that when you leave the room, the art leaves the room. Art is about your own possibilities as a human being. It's about your own excitement, your own potential, and what you can become. It affirms your existence“, *Jeff Koons*, Beverly Hills CA: Gagosian Gallery, April 27-August 18, 2017.

мање је резултат размаха индивидуалног уметничког рукописа, колико рефлективног односа према затеченом наслеђу. Чин одлуке постаје последње уточиште аутентичности. Позиција ауторства осигурана је учешћем у дефинисању нарочите интерпретације уметничког развоја Западне Европе. Кунс као уметник-кустос обнавља изворно значење *аутора*, као аутентичног тумача божанске речи. Свакако, овде није реч о тумачењу светих списа, већ о интерпретирању *свете историје културе*. Дефинисати историју културног развоја, значи дати интерпретацију различитим силама доминације, чије је сучељавање одређивало токове историје. То не значи само обезбедити афирмацију доминантним токовима, већ им осигурати и континуитет. Утемељити интерпретацију развојне линије, која ће понудити визију савремености као резултата удружених генерацијских напора и њихове оријентисаности ка истом идеалу. Идеалу који је својом неупитношћу и претензијама на универзалност једнако *свет* колико и божанска реч.

Дефинисати скуп одабраних уметничких дела, значи начинити рез у скупу колективних тежњи. Ово нарочито уоквирење у вези је са дефинисањем репрезентативних примера, чија интерпретација чини основ вредносног система у који треба обезбедити веру. Уметник-кустос управо затечене интерпретативне системе, историје уметности, архивску грађу или пак музејске колекције, препознаје као материјал који подвргава уметничкој обради. Он интервенише на самом ткиву уметничког наслеђа, проширујући његов корпус још једино кроз умножавање интерпретација и остварених интервенција. Фокус његовог рада није у трагању за новим формама, у утемељењу нарочитог ауторског израза, проширењу утврђених изражајних средстава, већ у редефинисању, реинтерпретирању и реконтекстуализацији институционализованих селекција репрезентативних примера.

У том смислу, када именује радове ове серије Џеф Кунс управо у целости и присваја оригиналне називе дела које преузима, додајући им синтагму *Gazing Ball*, као својеврсну ознаку ауторизоване селекције. Насловима попут: *Gazing Ball (da Vinci Mona Lisa)*, *Gazing Ball (Fragonard Young Girl Playing with her Dog)*, *Gazing Ball (Tintoretto The Origin of the Milky Way)*, итд., Кунс управо и подвлачи успостављену везу са институционализованом историјом уметности. Он не креће путем радикалног негирања интерпретација уметничких кретања. Иако, евидентно, надахнут уметничким авангардама из првих деценија двадесетог века, он не уводи радикални прекид у настојању да установи нове темеље уметничког развоја и интерпретирања целокупне културне

прошлости. Његов циљ није утемељење једне радикално нове историје уметности, већ евидентирање доминантних тумачења, интерпретација и разумевања уметничког наслеђа.

Аутентичност радова овог циклуса, огледа се дакле у селекцији, одабиру затечених уметничких дела, те у серијално изведеној интервенцији. Поступак апропријације, у ширем смислу може бити сагледан као својеврсна форма редимејда. Кунс на овом нивоу остаје на трагу постмодерних уметничких истраживања, настављајући линију трансформисања редимејда, као облика уметничког изражавања, од његовог зачетка, обележеног Дишановим редимејдима из друге деценије двадесетог века, преко његових концептуалистичких интерпретација остварених у радовима Џозефа Кошута (Kosuth) и групе *Art & Language*, до преузимања уметничких израза и стилова карактеристичних за трансавангарду (Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi), те присвајања уметничких дела других аутора својствених апропријацијској уметности (Sherrie Levine, Barbara Kruger, Greg Colson, Malcom Morley, итд.). Директним укључивањем Дишановог редимејда *Сушилица за флаше* у селекцију радова на којима интервенише, те поигравањем са реминисценцијом на његов рад *Бицикл-точак*, Кунс на симболичан начин подвлачи исходиште сопственог поступка. Ова чврста повезаност са Дишаном, није остварена само на формалном, већ у значајној мери и на поетском плану, што је у многоме управо и подвучено транслитерацијом Дишановог *Бицикл-точка* оствареном у раду *Gazing Ball (Stool)*.

Рад *Gazing Ball (Stool)* једини је изузетак у доследном спровођењу интервенција у циклусу *Gazing Ball*. За разлику од осталих радова циклуса у којима примењује поступак додавања лапис лазули кугле високо рефлектујуће површине копији одабраног уметничког дела, овај рад сачињен је од беле дрвене столице на којој је кугла постављена. Кријен (Crehan) овај рад интерпретира као резултат уметниковог личног имагинативног поступка.³ Рад *Gazing Ball (Stool)* то свакако и јесте, и ми га доиста можемо сагледати као чин аутореференцијалности, но поред тога, у њему можемо препознати снажно изражену ауторефлексивност, те извесно идентификовање са Дишаном. Облик столице упућује на везу са *Бицикл-точком* (1913), иако исходиште, будући делимично модификовано, остаје само донекле препознатљиво. Кунс уклања непокретни део бицикла с точком, док на столицу, готово идентичну оној са треће верзије Дишановог

3 Crehan, D. (October 25, 2016) London – Jeff Koons at Almine Rech Gallery Through January 21st, 2017, *Art Observed*.

рада (*Bicycle Wheel*, МоМА, 1951), поставља куглу, као карактеристичан елемент чијим додавањем остварује интервенцију у радовима овог циклуса. И у самом називу, ова веза остаје замагљена. Супротно називима осталих радова циклуса, који увек укључују назив оригиналног дела на коме је интервенција извршена, овај рад реферише на столицу, један од два елемента рада који је Дишан у оригиналном називу изоставио. Овде, дакле, није реч о доследно изведеној интервенцији, начињеној проширењем селектованог рада, већ пре свега о транслитерацији, оствареној модификовањем и делимичним укидањем изворне форме, но уз задржавање снажне асоцијативне везе са исходиштем. Учињен поступак, не само због своје изузетности унутар циклуса, већ и повезаности управо са *Бицикл-точком*, као првим Дишановим редимејдом, оставља утисак готово програмске изјаве, подвлачећи снажну паралелу између револуционарног увођења редимејда у област уметничког рада и интервенција остварених у циклусу *Gazing Ball*.

Заснивајући читав циклус на апропријацији, уз евидентно повлачење паралеле са Дишановим истраживањима оствареним један век раније, Кунс отвара могућност разумевања циклуса са теоријских позиција интерпретације редимејда. Претходно је споменуто да Кунс циклусом *Gazing Ball* наставља линију развоја редимејда као облика уметничког изражавања, препознајући као уметничку грађу системе класификације, селекције и интерпретације уметничких дела. Оно на чему Кунс заправо интервенише јесте сама *историја уметности*, али не као дисциплина, већ као колективно, институционално утемељено, сагледавање и доживљавање уметничких кретања, односно као идеолошка представа замишљеног *уметничког развоја*.

Кунс, попут Дишана, преузима нађене објекте, али овога пута то нису индустријски произведени предмети, нити пак сиров материјал природног света, који каткад у својим радовима користе Арп (Arp), Швитерс (Schwitters) и Јанко (Janco), већ сам поступак селектовања, интерпретирања и вредновања уметничких дела. Кунс интервенцију не спроводи на оригиналним уметничким делима, чиме је избегнуто разумевање самог дела као материјала даље уметничке обраде. Уместо тога, он у свој рад укључује репродукције, као визуелне записе који преносе информације о делу, учествујући, истовремено, у ширењу нарочитог система уверења о свету уметности. Овим знацима, који заступају не само оригинална уметничка дела, већ и системе њихове класификације, разрађене приступе у интерпретацији и договорене моделе њиховог вредновања, Кунс додаје кугле

на чијим се површинама рефлектују како амбијент у коме се дело налази, тако и сам посетилац у тренутку посматрања уметничког дела. Уводећи рефлексију посматрача у дело, Кунс наглашава сам чин гледања, повлачећи још једну паралелу са Дишановим поступком. Коментаришући Дишаново заснивање редимејда, Ханс Рихтер (Richter) напомиње: „тима што је 'изабрао' овај или онај објект, нпр. једну лопату за угаљ [*sic*], они су били уздигнути из мртвог света непримећених ствари и постављени у 'жива' дела уметности, на која треба посебно гледати: таквим их чини мотрење!“⁴ Кунс овим поступком на симболичан начин подвлачи неопходност гледања уметничког дела, он нас попут Дишана позива на *мотрење*. Кунс провоцира посетиоца галерије да *посматра* уметничко дело, да заиста види оно што дело приказује, оно о чему говори, не би ли му на тај начин подарио један нови живот. Још и више, он нам отвара једну другу/друкућу перспективу промишљања читавог историјског развоја културе. И у том смислу можемо препознати још једну паралелу са Рихтеровим читањем Дишана, који каже: „са *ready-made*-ом Дишан је демонстрирао једну реалност која је стављена наспрам реалности *Лаокоона* и *Милоске Венере*, као средство за чишћење једне у корену лажљиве садашњости, за коју је Дишан одговарајући израз нашао у *Мона Лизи* са брковима“.⁵ Попут Дишана, Кунс нас позива да гледамо, не бисмо ли у том процесу достигли једну нову перспективу разумевања реалности. Позивом на гледање, Кунс провоцира посматрача да преиспита доминантна уверења, наслеђене ставове и институционализоване интерпретације и да у дубини свог изворног сензибилитета пронађе темеље једног критичког односа према целокупном културном наслеђу.

Поступајући на овакав начин, Кунс не уводи револуционарни заокрет у односу уметности/уметника према културном наслеђу, нити се при том ослања на коришћење радикалних метода. Његова позиција није позиција револуционара нити бунтовника, већ позиција уметника који не прихвата свет утемељен на предрасудама. Поступак интервенисања на постојећим уметничким делима следи линију успостављања рефлективног односа према уметности започету још Дишановом *L.H.O.O.Q.* (1919), а потом настављену у радовима попут *Mona Lisa* (Warhol, 1963), *The Last Supper* (Warhol, 1986), *Bureau de Change* (Finn-Kelcey, 1987-2003), *Deep ASCII* (Ћосић, 1998), итд. Ипак, појава Дишанове Ђоконде

4 Rihter, H. M. D. ili antislučajnost u *readymade-u*, u: *Marcel Duchamp: Spisi. Tumačenja*, priredili Gavrić, Z. i Belić, B. (1995), Bogovada: Samostalno izdanje, str. 136.

5 Исто, стр. 137.

с брковима део је ширег дадаистичког пројекта оспоравања окошталих друштвених вредности, те супротстављања традицији. Реч је о својеврсном успостављању отклона према целокупној историји уметности. Овакво настојање дадаиста Ђулио Карло Арган (Argan) коментарише речима: „својим неочекиваним, привидно неоснованим интервенцијама, дадаизам предлаже акцију ометања чији је циљ да доведе у кризу систем, окрећући против друштва своје сопствене поступке или изокрећући смисао стварима којима то исто друштво придаје вредност”.⁶ У том смислу, када Дишан Мона Лизи доцртава бркове, то чини као део једног ширег супротстављања малограђанштини, доминацији некритичког саглашавања са наметнутим вредностима, као акт једног револуционарног бунта против свеопште учмалости духа. Он оспорава дубоко поштовање које јавно мњење пасивно придаје једном уметничком делу.⁷ Можемо закључити да је Дишан оваквим поступком желео да испровоцира један нови однос према животу, који би уродио радикалном изменом стварности.

Супротно овако радикалном уздрмавању вредносних судова, Кунс критички однос не развија кроз деструкцију. У његовом техничком проширењу селектованих уметничких дела нема ни трунке разорног односа према прошлости који карактерише авангардне покрете с почетка двадесетог века. Кунс заузима позицију хроничара, самосвесног сведока једног времена и доминантног односа према прошлости. Његова критика није утемељена у негацији, или готово хируршком одстрањивању прошлости, попут оне садржане у раду представника руске авангарде, већ у преиспитивању окошталих модела разумевања и доживљавања прошлости. Његов позив на поновно промишљање културног наслеђа, није позив револуционара који захтева његово одбацивање. Кунс не заговара успостављање новог полазишта као нулте тачке једне друкчије историје. Његов поступак много је ближи позиву на обнављање аутентичног живота. Одбацивши предрасуде, укључујући и оне које обликују однос према прошлости и културном наслеђу, значи отворити перспективу једном ослобођеном, изворном духовном развоју.

Мада Кунс не заузима позицију уметника-револуционара, који позива на радикалну измену друштва, његов рад далеко од тога да је традиционалистички. Он креће једним путем који не намеће нове идале, који не прокламује нове

6 Argan, D. K. i Oliva, A. B. (2005) *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000*, II, Beograd: Clio, str. 74.

7 Исто, стр. 74.

идеологије, већ који на површину износи духовност савременог доба, ослобођену лажних представа о себи самој и искривљених тумачења њених корена. Целокупан Кунсов опус позива на буђење и самоприхватање, он нам поручује: *ово су наша унутрашња хтења, ово је оно што ми јесмо*; без имало тежње да наместо затеченог стања наметне једну могућу кориговану стварност. У том смислу и Кунсове радове из циклуса *Gazing Ball*, много би пре требало схватити као резултат нарочите *меке критике*, не критике револуционара који захтева успостављање радикално нове духовности, утемељене на претпостављеним *вишим* принципима, већ критике константног истрајавања на самообмани. Отуда Кунсов позив на *гледање* јесте истовремено и позив на *само-гледање*. То је позив на деконструкцију не само модела интерпретације стварности и историје, већ и на деконструкцију стратегија самообмањивања. Иницирајући код посматрача суочавање са колективном културном прошлошћу, Кунс позива на изградњу перспективе аутентичног живљења.

Присвајањем уметничких дела и њиховим увођењем у избор селектованих радова на којима интервенише, Кунс афирмише рефлективан однос према принципима који су усмеравали доминантне токове уметничких кретања, те саме интерпретације уметности. Тиме што интервенише на репродукцијама признатих дела, којима су институције уметности доделиле истакнуто место, Кунс поставља питање њихове *светости*, или ако се послужимо Бењаминовом (Benjamin) терминологијом, њихове *ауре*. Примењени поступак, посматрача суочава са питањем *није ли интервенисање на чувеним уметничким делима у извесном смислу облик њиховог скрнављења*, колико и са упитаношћу *шта је оно што у овим делима налазимо, која значења и емоције она код мене изазивају?*

Будући да је реч о уметности, одговор на ова питања најпре треба потражити у чулној спознаји. У конкретном случају, остаје нам да се запитамо *шта је оно што на овим делима видимо?* Одговор је једноставан, реч је о репродукцијама признатих уметничких дела којима је придодата кугла на чијој површини уочавамо властити одраз, одраз амбијента у којем се конкретно дело налази, те одраз осталих изложених дела. Прецизније, оно што видимо јесте знак који упућује на одсутно уметничко дело, непоновљиво у свом постојању, прецизираних оквира тумачења и институционално признате вредности која претпоставља извесно конвенционално прихваћено опште допадање, чије је значење проширено супротстављањем серијално произведене кугле, која већ својим обликом може изазвати допадање, но која

је, и више од тога, засебан знак који упућује на украсне кугле, које су због раширене привлачности биле омиљене у западним вртovima.⁸

Интервенција коју Кунс спроводи, намеће потребу да свој однос према ономе што видимо испитамо на више нивоа. Једно од питања које он поставља јесте и разумевање односа оригинала и копије. Ово питање ретко да је губило на актуелности још од најранијих дана развоја људске мисли. У европској традицији, подробније промишљање овог проблема срећемо већ код Платона. У његовом разумевању мисленица уочавамо недвосмислено виђење копије као непотпуне, као рефлексије којој увек нешто недостаје, те у том смислу мање вредне. Чулима спозната стварност, само је искривљена слика/ одраз *света идеја*. Идући даље, Платон на уметност гледа као на копију копије, односно сенку сенки, коју тиме што подражава материјалну стварност, схвата као двоструко удаљену од истине.⁹ Платоново јасно повлачење разлике између копија као мање вредних одраза, у односу на изходишта на која се угледају, значајно ће одредити каснији ток Западне мисли, одржавајући, у мањој или већој мери, нижи вредносни статус копије у односу на оригинал.¹⁰

Вредносно негативан став према копији, биће у мањој или већој мери на Западу задржан и у наредним вековима, а институционализација односа према копији биће спроведена постављеним законским оквирима, договореним етичким кодексима, итд. У двадесетом веку, на промишљање односа копије и оригинала, посебно ће утицати Бењаминови ставови изнети у тексту *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*. Кључни моменат у развоју репродукције Бењамин препознаје у појави механичких техника репродуковања, са којима, како сматра, долази до апстраховања онога што је репродуковано из подручја традиције. На тај начин, јединствена појава уметничког дела бива замењена

8 Циклус носи назив по украсним куглама које су донекле обележиле амбијент Кунсовог одрастања у Пенсилванији. Кугле су, највероватније први пут произведене у тринаестом веку у Венецији, а раст популарности у деветнаестом веку дугују баварском краљу Лудвигу II, који их је користио у декорацији вртова своје палате. Претпоставља се да је њихова употреба одавде, а захваљујући европским досељеницима, пренета у Пенсилванију. MUS.E, Musei // eventi firenze. Jeff Koons in Florence, 25.06.2017, <http://musefirenze.it/en/mostre/jeff-koons-in-florence/>

9 Platon (1983) *Država*, Beograd:BIGZ, knj. VII.

10 Упоредити: Vuksanović, D. i Čalović, D. (2016) Nova paradigma: original i kopija u digitalnom dobu, *Зборник радова Факултета драмских уметности: Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију* бр. 29, Београд: Факултет драмских уметности и Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

масовном, чиме долази до афирмације изложбене вредности дела, али и могућности да се приближи примаоцу у различитим свакидашњим ситуацијама.¹¹ Ослањајући се на Бењаминове ставове, Кунсове радове из циклуса *Gazing Ball* управо можемо сагледати као својеврстан поступак критичке реактуализације одабраних уметничких дела, те укидање њихове *ауратичности*.

Обнављајући Дишаново преиспитивање статуса уметничког дела, учињено радом *L.H.O.O.Q.*, Кунс остварује интервенцију на два нивоа – најпре, увођењем серијски произведене кугле, а потом и укључивањем рефлексije која се на њеној површини манифестује. На првом нивоу Кунс дестабилизује јединственост уметничког дела. Препознајући репродукцију дела као материјал даље уметничке обраде, он нарушава статус дела као јединственог остварења, проширујући постојеће оквире његовог интерпретирања, разумевања и доживљавања. Кунсовим поступком, јединствено уметничко дело проширено је давањем статуса уметничког дела учињеној интервенцији на његовој репродукцији, чиме је остварено извесно осамостаљење репродукције у односу на њено исходиште. Осим тога, ово проширење изведено је додавањем масовно (индустријски) произведеног елемента, но и овог у облику његове репродукције. На тај начин Кунс понавља схватање да статус, не само јединственог остварења него и индустријског производа, никада није коначан, већ путем репродукције у сваком тренутку може бити доведен у питање.

За разумевање Кунсовог поступка, од посебног је значаја увођење рефлексije. Проширењем селектованих уметничких дела куглама високо рефлектујуће површине, Кунс истовремено у рад уводи одраз посматрача, као и амбијента у којем се рад налази. Ефемерност одраза, с једне стране, дестабилизује коначност рада, наглашавајући његову сталну промењивост, те условљеност како простором (као нарочитим контекстом) унутар којег се посматра, тако и дословно његову промењивост у односу на посматрача. Осим тога, дело, захваљујући овоме, постаје место сусретања различитих реалности. Док копија селектованог уметничког дела рефлектује нарочиту уметничку стварност обезбеђену оригиналним делом, дотле одраз на кугли уводи у видно поље одраз конкретног амбијента у којем се, у тренутку посматрања, дело и посматрач сусрећу. Ове две реалности, коначно, интегришу се у једну нову уметничку стварност, коју Кунс својим делом иницира.

11 Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.

Суочавајући посматрача са властитим одразом у делу које посматра, те истовремено и на делу које је репродуковано, Кунс поставља питање односа различитих реалности. Одроз материјалног света дословно постаје део рада, и то не само путем увођења рефлексije посматрача на површини кугле, већ и одразом институционализованог односа према историји уметности постигнутог репродукцијом селектованог уметничког дела. Остварена рефлексija институционализованог односа према уметности, у извесном смислу, захвата рефлексiju категорија утемељених у развијаним теоријским приступима уметности. Укључивањем у свој рад репродукције ремек-дела западне уметности, Кунс актуализује наш однос према овим делима, постављајући, између осталог, питање начина на који о овим делима судимо. Овде, дакле, није реч само о апропријацији нарочитих композиционих решења или интерпретативних оквира у које су селектвана дела смештена, већ истовремено и о апропријацији нашег чулног доживљаја ових дела. Ово свакако укључује и осећање задовољства или незадовољства које посматрач у сусрету са изворним делом остварује. У том смислу, осећања која се у сусрету са исходишним делом остварују, Кунс путем преузетих репродукција присваја, дајући им једну нову димензију. Сва исходишна дела, изузев два редимејда, која Кунс укључује у свој циклус, у оствареним приказима, освртима, историјским прегледима и теоријским анализама, оцењена су као *лепа*. Отуда, у извесној мери и сам суд о лепом постаје нарочити материјал, који уметник у примењеном поступку користи.

Управо на овом месту, имплозивност апропријације постаје најјучљивија. Заснивајући редимејд, Дишан је интуитивно избегао овакав исход. Преузимање употребних предмета и њихово проглашавање уметничким делима, није код Дишана било вођено намером да се институционално потврди, расветли, ослободи или на било који начин актуализује претпостављена унутрашња лепота коју ови предмети носе. Постављајући пред нас сушач за флаше или лежећи писоар, Дишан нас врло свесно суочава са предметима који у већини случајева неће изазвати осећање задовољства, и што је још важније, код којих не постоји сагласност о некаквом општем допадању. *Редимејд* је чулни коментар уметности над којим остајемо упитани, али он никада није био постављен пред посматрача са циљем да испорвоцира суд укуса.

Супротно овоме, поступак који примењује Кунс претпоставља присвајање естетског суда о исходишним делима. Придодате лапис лазули кугле немају ограничавајући ефекат естетског суда о изворном делу, попут, на пример,

нацртаних бркова *L.H.O.O.Q.* Кунс овај суд не оставља по страни. За разлику од Дишана, он не избегава да га употреби за остварење постављеног циља. Али управо захваљујући овоме, Кунс креће несигурним путем дестабилизације самог суђења о уметничком делу. Ова тенденција снажно је изражена и у Кунсовим радовима који не припадају овом циклусу, због чега јој можемо приписати нарочиту програмску позицију. Супротно авангардним и концептуалистичким експериментима, који су у извесним случајевима могли у потпуности бити усмерени на иницирање одређеног интелектуалног става, те их у том смислу можемо посматрати без довођења у везу са осећањем задовољства или незадовољства које изазивају, Кунс у сам фокус поставља суд укуса, но истовремено се крећући ка његовом дестабилизовању. Готово парадоксално, након свих радикалних изазова које су пред уметност поставили радови авангардиста и концептуалних уметника, суд укуса дестабилизован је не његовом маргинализацијом, већ управо његовим присвајањем као својеврсне матрице даље репродукције. Осећање задовољства или незадовољства које Кунсова дела овог циклуса изазивају, у највећој мери леже изван конкретног дела које Кунс реализује. Наиме, уколико, на пример, Кунсов рад *Gazing Ball (Titian Pastoral Concert)* код посматрача изазове осећање задовољства, то је ово осећање у претежној мери условљено осећањем које изазива сама Тицијанова слика. Свакако, и лапис лазули кугле које су исходишном делу придодате, такође могу изазвати одређено задовољство, но и у овом случају реч је о присвојеном елементу који Кунс уводи у нови контекст. Коначно, суд о томе да ли је одређено дело лепо или не, може доћи и од оствареног аранжмана елемента који Кунс у овом циклусу примењује. Али како прецизно утврдити дистинкцију међу осећањима изазваним исходишним делом и онима која су резултат нарочитог аранжмана? У којој мери наше суђење о исходишном делу утиче на суд који доносимо о раду који Кунс представља? Да ли у овом случају сам *материјал* (који Кунс користи) утиче на наш суд? Чак и онда када представљено дело не бисмо оценили као лепо, упркос томе што исходишно дело оваквим можемо сматрати, дакле, чак и у том случају остаје питање да ли је наш суд о аранжированој композицији под утицајем нарочите идеологизације суда о исходишном делу, које се оваквим поступком сматра нарушеним? Међутим, оно што дестабилизује суд укуса у Кунсовим радовима овог циклуса нису одговори на постављена питања, већ управо та упитаност, несигурност порекла осећања која постављена дела код нас изазивају.

Примењеним поступком апропријације у циклусу *Gazing Ball*, Џеф Кунс на више нивоа захвата однос према уметничком наслеђу. Ништа не остаје изузето, од институционализоване историје уметности, преко доминантних интерпретативних оквира, разумевања односа оригинал – копија, до самог доживљаја уметничког дела. Иако Кунс избегава активистичку позицију, његова дела не остављају посматрача равнодушним. Она га позивају да поново испита свој однос према уметничком наслеђу, како на нивоу разумевања, доживљавања и интерпретирања, тако и на нивоу вредновања. Својом поетиком, Кунс на симболичан начин оцртава домен *савременог*, али не кроз радикално одбацивање наслеђа, већ управо кроз потенцирање парадигматичних промена у приступу естетском. Заснивајући уметнички рад као својеврсну рефлексију света уметности, Кунс нам на један поетски начин износи лични коментар о савремености.

ЛИТЕРАТУРА:

Argan, Ђ. К. i Oliva, А. В. (2005) *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000*, II, Beograd: Clio.

Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.

Вуксановић, Д. и Ћаловић, Д. (2016) Нова парадигма: оригинал и копија у дигиталном добу, *Зборник радова Факултета драмских уметности: Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију* бр. 29, Београд: Факултет драмских уметности и Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

Galenson, D. W. (2009) *Conceptual revolutions in twentieth-century art*, Cambridge: Cambridge University Press.

Jeff Koons, Beverly Hills CA: Gagosian Gallery, April 27-August 18, 2017.

MUS.E, Musei // eventi firence. Jeff Koons in Florence, 25.06.2017, <http://musefirenze.it/en/mostre/jeff-koons-in-florence/>

Platon (1983) *Država*, Beograd: BIGZ.

Rihter, H. M. D. ili antislučajnost u *readymade-u*, u: *Marcel Duchamp: Spisi. Tumačenja*, priredili Gavrić, Z. i Belić, B. (1995), Bogovađa: Samostalno izdanje, str. 135-139.

Crehan, D. (October 25, 2016) London – Jeff Koons at Almine Rech Gallery Through January 21st, 2017, *Art Observed*.

Dragan Ćalović
Megatrend University, Faculty of Arts and Design, Belgrade

JEFF KOONS'S *GAZING BALL*

Abstract

The text analyses the artistic approach in Jeff Koons's *Gazing Ball*. This art series consists mainly of famous artwork reproductions joined by lapis lazuli balls of highly reflective surfaces. Relying on the strategy of appropriation, Koons is pulling a line that connects several centuries of development of the West European art. The selection of artworks, which are reproduced and then exposed, is the result of a strategic decision, giving Koons the status of an artist-curator. By applying appropriation in *Gazing Ball* series, Jeff Koons has expressed his attitudes towards artistic heritage on several levels. Nothing remains spared, from an institutionalized art history, through dominant interpretative frameworks and understanding of the original – copy relationship, to the very experience of the artwork itself. Although Koons avoids an activist position, his work do not leave the observer indifferent. It invites him/her to re-examine his or her attitude towards artistic heritage.

Key words: *appropriation, art, „Gazing Ball”, Jeff Koons, ready-made*

ПРОИЗВОДЊА ЗНАЧЕЊА У ЈЕЗИКУ ФОТОГРАФИЈЕ

Сажетак: *Развојем савремених теоријских приступа, почевши од лингвистике, преко семиотике па све до теорије визуелне културе, фотографија се више не сматра само за објективну и реалистичну визуелну репрезентацију онога што се налазило испред објектива фотоапарата у тренутку фотографисања, већ се узимају у обзир и многобројни протоколи и кодови којима је наше визуелно искуство генерисано. Иако фотографија делује уверљиво, јасно и лако разумљиво због своје „очигледне” визуелне сличности са оним што приказује, начин на који видимо фотографију не заснива се само на нашој природној перцептивној способности. Скопички режими директно су зависни од постојећих друштвених пракси, а посебно од језика којим се служимо. Ако под језиком подразумевамо сваки систем комуникације који користи знакове организоване на одређен начин, онда и визуелне репрезентације можемо сматрати за праксе производње значења одређене визуелним језиком који ће бити предмет нашег истраживања. На фотографији видимо и распознајемо оно што је приказано не само зато што фотографија личи на то, већ и зато што она припада врсти приказа које смо научили да 'читамо' на одређен начин. Релација између фотографије и предмета није директна и природна, него конвенционална. Сличност се не заснива само на подударности њихових визуелних својстава, већ и на пракси производње значења карактеристичној за једно друштво, у коме смо као реципијенти усвојили одређене норме приказивања.*

Кључне речи: *фотографија, језик, репрезентација, знак, значење*

Увод

За медиј фотографије одувек се сматрало да омогућава непосредан и веродостојан запис реалности коју опажамо. Иако се приликом фотографисања може на различите начине кадрирати и утицати на крајњи резултат, а сам фотографски снимак је подложен различитим манипулацијама, ипак се и

даље верује да он у себи задржава визуелни траг онога што је било присутно када је био начињен. Говорећи језиком семиотике, можемо рећи да је фотографија врста иконичког знака, код кога је веза између означитеља и означеног остварена путем одређене сличности, подразумевајући тако и 'природну' сличност између фотографског снимка и објекта на који се он као знак односи. Појам сличности подлеже теоријској проблематизацији у оквиру које је могуће показати да она није инхерентна фотографији, већ је установљена као друштвена конвенција. Изнећемо следеће запажање – ако фотографија репрезентује одређеног човека, никада нећемо рећи да и тај човек репрезентује ту фотографију, иако смо подразумевали да између њих постоји очигледна сличност. Већ из овог примера јасно се види да акт репрезентације није објашњив иреверзибилним концептом сличности, који је применљив само у једном смеру од визуелне репрезентације ка објекту, ако се не узме у обзир и шири интерпретативни оквир. Да би нешто било репрезентација, оно мора да стоји за нешто друго, а то постаје на основу друштвене конвенције. Када кажемо да једна фотографија личи на оно што приказује, то у ствари значи да је она урађена на основу постојећих конвенција приказивања у једном друштву. Идеја документарности као доминантне репрезентационе парадигме полази од претпоставке да је фотографија веран и поуздан визуелни запис људи, ствари или догађаја које приказује. Често се превиђа, да се фотографска слика у ствари заснива на личном приступу самог фотографа, затим на избору фотографије од стране уредника одређеног медија, интервенцијама ретушера и графичког дизајнера у постпродукцији, и на крају, на њеној интерпретацији од стране конзумента понуђеног медијског садржаја. Зато је важно нагласити да се она као и било која друга друштвена пракса реализује као процес производње значења. То се много пута потврдило у ситуацијама када су фотографије показиване људима који не припадају западној култури и цивилизацији: „Многи етнолози су говорили о искуству показивања фотографије куће, особе, или околног пејзажа људима који живе у култури у којој не постоји никакво знање о фотографији, при чему су домороци слику загледали под свим могућим угловима, или су је обртали како би испитали њену празну полеђину, покушавајући да интерпретирају распоред сивих тонова различите светлине који се налазе на парчету папира.”¹

1 Herskovits, M. (1948) *Man and His Works*, New York: Alfred A. Knopf, p. 381.

Документарност фотографије

Када се говори о документарности фотографије као њеној примарној карактеристици, могуће је издвојити две основне категорије: документарност као објективну репрезентацију и документарност као субјективну интерпретацију. У првом случају, под фотографијом се подразумева директан и безличан светлосни запис који има искључиво информативну вредност. Фотографска слика као веродостојно сведочанство представља 'чињенице' о теми на коју се односи, јер се технологија фотографије сматра за инхерентно објективан медиј. Оваквом схватању је допринео настанак и развој фотографије као новог медија у првој половини XIX века, када је филозофија позитивизма напредак науке видела као стицање чињеничног знања. За фотографију се веровало да може понудити 'егзактну' и 'истиниту' слику света. У другом случају, на документарну вредност фотографије гледа се кроз призму друштвених и субјективних аспеката њеног настанка. Информациона вредност фотографије је посредована личним афинитетом фотографа, јер у тренутку када узме фотоапарат у руке, објектив престаје да буде неутрално средство стварања слике, а постаје интегрални део његове личне интенције и стваралачког процеса. Зато о 'документарности' фотографије не можемо говорити изван интерпретативног оквира за који се определио фотограф. Фотографска слика је првенствено резултат начина на који фотограф интерпретира људе, ствари или догађаје које смешта испред објектива свог фотоапарата. Међутим, значење слике зависи не само од субјективне присутности фотографа у процесу њене реализације, већ и од начина употребе саме фотографије. Контекст публикације или медија у којима се изабрана фотографија објављује заједно са текстом и другим визуелним или медијским садржајима, додатно учествује у детерминацији њеног значења. Реципијенти су као последња карика у ланцу производње значења у процес рецепције укључени својом перцептивном способношћу гледања (погледом) и праксом интерпретације (визуелношћу), који су, како Хел Фостер (Hal Foster) подвлачи, међусобно нераздвојиве и зависне операције: „Иако бисмо поглед могли сматрати физичком операцијом, а визуелност друштвеном чињеницом, једно према другоме нису супростављени као природа култури: поглед је такође друштвена и историјска чињеница, као што визуелност укључује тело и психу. Ипак, нису идентични: разлика међу њима сигнализира разлику у оквиру визуелног – између механизма гледања и његових техника кроз историју, између самог чина гледања и његових дискурзивних одређења – разлику, многе разлике,

у начинима како гледамо, какве су нам способности и да ли нам је уопште омогућено да нешто видимо, као и како сами гледамо на то што видимо и на оно што не видимо.”² Појам ’визуелности’ свакако је шири од појма ’погледа’ и служи да репрезентује конструкцију погледа под утицајем друштва и дискурса.³ Захваљујући томе, процес производње значења постаје могућ.

Репрезентација реалности

Сматра се да је репрезентација реалног света много боље остварена фотографијом као миметичком аналогijом онога што репрезентује, него другим средствима изражавања. По том схватању, фотографска слика може трансцендирати сваки културални контекст и бити универзално разумљива: „Природност слику чини универзалним средством комуникације која обезбеђује директну, непосредовану и тачну репрезентацију ствари, пре него индиректан, непоуздан извештај о стварима. Правна дистинкција између сведочења очевица и препричавања догађаја, или између фотографије злочина и вербалног саопштења о злочину, заснива се на претпоставци да је природни и видљиви знак суштински веродостојнији него вербални извештај. Чињеница да природни знак може бити декодиран од стране инфериорнијих бића (дивљака, деце, неписмених и животиња) постаје, у овом контексту, аргумент за већу епистемолошку снагу сликовног приказивања и његове универзалности као средства комуникације.”⁴ Утисак реалистичности фотографије заснива се на процесу у коме је производња значења натурализована у објекту. Посматрачу делује да значење проналази у фотографији, а не да је оно произведено. Код традиционалног приступа сматра се да ’ствари’ постоје у природном свету; њихове материјалне карактеристике су фактори који их детерминишу и конституишу; оне имају потпуно јасна значења, независно од тога како су репрезентоване. Репрезентација се сматра за процес другоразредног значаја, који се догађа тек када су ствари у потпуности формиране и њихово значење конституисано. Међутим, од ’културалног обрта’ у друштвеним и хуманистичким наукама, о значењу се говори као нечему произведеном и конструисаном, пре него једноставно ’пронађеном’. Сагласно томе, репрезентација

2 Foster, H. (1988) *Vision and Visuality*, Seattle: Baz Press, p. IX

3 Bryson, N. (2009) *Tradition and Desire, From David to Delacroix*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 45.

4 Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 79.

је нешто што је део процеса стицања наших искустава, а не само њихова рефлексја.

По Стјуарту Холу (Stuart Hall) теорије репрезентације можемо сврстати у три велике групе: рефлексивне, интенционалне и конструктивистичке.⁵ Свака од ових теорија покушава одговорити на питање: Одакле долазе значења?

Рефлексивна теорија сматра да значење лежи у самим објектима, људима, идејама или догађајима реалног света, а да језик функционише као огледало које рефлектује истинито значење које већ егзистира у свету. Визуелни језик фотографије најчешће се интерпретира из ове теоријске позиције. У складу са овом теоријом, визуелни знак има неку врсту природне сличности са формом објекта који репрезентује.

Интенционална теорија тврди супротно од рефлексивне теорије. По њој ми намећемо жељено значење свету посредством језика. Визуелни знакови фотографије значе само оно што је сам фотограф као аутор желео да они значе. Иако људи употребљавају визуелни језик како би другима покушали пренети своје лично виђење света, треба имати у виду да се комуникација не може одвијати без одређених конвенција и кодова које прихватају сви припадници једне друштвене заједнице.

Конструктивистичка теорија препознаје друштвени карактер сваког језика, па и визуелног. То значи да нити ствари поседују у себи неко инхерентно значење, нити га индивидуални корисници језика могу произвољно одредити. Ми смо ти који конструишу значења, користећи различите системе репрезентација. Сви визуелни садржаји (слике, фотографије, филмови, ...), ма колико 'реалистично' изгледали, нису ништа друго до репрезентације, а не записи или репродукције реалности. Тако ни фотографија није запис неког догађаја, већ само једна од бесконачног броја могућих његових репрезентација.

Производња значења започиње од тренутка када је дискурзивни садржај унет у семантички неутрално поље фотографије – њену фигуралност. Значења која изгледају као да су 'пронађена' у фотографији задобијају поверење гледалаца, јер гледаоци не уочавају да су она производ кода. Приближавање фотографије 'реалности' догађа се на основу њеног удаљавања од других текстова културе. Реализам се заснива на претпостављеној екстериорности означеног у односу на означитеља. На пример, када гледамо једну фотографију, ми

5 Hall, S. (2003) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*, London: SAGE Publications Ltd, pp. 24-25.

нисмо свесни значењског процеса који се догађа у равни визуелног текста; чини се да значење улази у слику негде из спољашње реалности коју дати визуелни текст пасивно рефлектује. Слика нас може убедити да одражава реалност само ако су трагови процеса производње значења избрисани, а независно материјално постојање означитеља прикривено.

Семиотичке теорије су омогућиле откривање дискурзивних, текстуалних и институционалних димензија визуелних репрезентација, којима је иначе додељиван натурални, универзални и трансцендентни статус. Фотографије нису природни знакови, независни од културалног кодирања. Зато ни гледање фотографије никад није ни 'природно' ни 'невино', јер је условљено историјским, географским, културалним и друштвеним околностима. Узмимо као пример перспективу, која је један од важних елемената визуелног језика. Перспектива је културална конструкција створена како би човеку помогла да што верније прикаже тродимензионални објективни свет у дводимензионалној равни слике. По законима сликовне перспективе, путеве или пруге који иду од ока посматрача треба приказивати тако да конвергирају у тачку недогледа. Међутим, по истим правилима, вертикалне линије стубова или зграда морају се приказивати паралелно, иако су по законима геометрије и оптике такође конвергентне. Колико је утицајна ова конвенција, види се и у строгим критеријумима које треба да испуне професионални фотографи архитектуре: „[...] најважнији захтев који камера за фотографију архитектуре треба да испуни је способност репродукције правих линија зграде са апсолутном прецизношћу и потпуном вертикалношћу.”⁶ Када специјални објективи не могу у потпуности „исправити” нагнуте вертикалне линије зграда, оне се онда коригују у специјалним софтверима за обраду фотографија, да би критеријум за објављивање у стручним публикацијама за архитектуру био у потпуности задовољен. Конвенција нам до те мере обликује реалност коју опажамо, да када би вертикалне линије биле приказане у 'исправној' перспективи како се нагињу једна према другој, изгледале би крајње неприродно. Очигледно је да су правила перспективе одређена друштвеним конвенцијама јер не следе очигледне оптичке законе. По Панофском (Erwin Panofsky), систем линеарне перспективе који је развијен за време италијанске Ренесансе, а доминирао је уметношћу Запада све до краја XIX века, није ни једини ни природан начин визуелне репрезентације тродимензионалног простора у дводимензионалној равни. Коришћење

6 Michael, H. (2002) *Professional Architectural Photography*, Oxford: Focal Press, p. 37.

различитих режима перспективе у различитим културама и историјским епохама потврђује тезу да су визуелне репрезентације у директној корелацији са системима вредности присутним у тим културама, због чега су као скуп репрезентацијских конвенција друштвено условљене: „Зато суштинско питање о уметничким периодима и регионима није само да ли имају перспективу, већ и коју перспективу имају”⁷. Оно што видимо на фотографијама са линеарном перспективом није само визуелна имитација просторне структуре нашег визуелног искуства, већ и одраз друштвених конвенција које обликују начин на који перципирамо свет који нас окружује.

Дуго се сматрало да се свет у коме живимо рефлектује у језику, али је развој лингвистике веома рано показао да ми свету приступамо посредством језика и да га тим чином активно обликујемо: „Искуство језика као номенклатуре заснива се на томе што његова егзистенција претходи нашем ’разумевању’ света. Речи изгледају као симболи за ствари зато што су ствари непојмљиве изван система разлика које конституишу језик. Слично томе, ове ствари изгледају као да су репрезентоване у свести, у аутономној реалности мишљења, зато што је мишљење у суштини симболичко, зависно од разлика произведених од стране симболичког поретка. Тако језик остаје ’непримећен’, потиснут због трагања за значењем и/или у искуству свести. Свет ствари и субјективности тако постају дупли гарант истине.”⁸ Откриће да значење није рефлектовано у језику, него да је у њему произведено, доводи до великог лингвистичког заокрета почетком XX века. То значи да наша искуства не претходе језику који их само описује, него врста и начин употребе језика одређује и обликује наша искуства. Наш однос према ’реалности’ више не треба да се заснива на идеји да она има своју објективну егзистенцију независну од наше интерпретације. Зато фотографија као светлосни запис те ’реалности’ не може бити ништа друго него систем визуелних знакова које сами препознајемо, повезујемо и интерпретирамо у складу са вредностима културе којој припадамо.

По Норману Брајсону (Norman Bryson) „јасно је да појам ’реализам’ не може заснивати своју валидност на било којој апсолутној концепцији ’реалног’, јер та концепција не може објаснити историјски и променљиви карактер ’реалног’ у оквиру различитих култура и периода.”⁹ Тачније је

7 Panofsky, E. (1991) *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books, p. 41.

8 Belsey, C. (2002) *Critical Practice*, London and New York: Routledge, p. 39.

9 Bryson, N. (1989) *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 8.

рећи да је 'реализам' ефекат рекогниције репрезентације која кореспондира ономе што једно друштво сматра 'Реалношћу'. Реалност не треба разумети као трансцендентну и непроменљиву датост, већ као производ људске активности у оквиру специфичних културалних ограничења. Производња 'реалности' укључује комплексан систем репрезентација и друштвених кодова који регулишу човеков однос према његовом историјском окружењу. Без процеса производње значења реалност би више личила на неку врсту униформног континуума, који би се састојао од једне безначајне и безобличне масе. Језик омогућава да свет поделимо у смисаоне елементе које међусобно можемо разликовати. Сваки пут је важно изнова нагласити да језик није пасиван медиј који рефлектује реалност, већ је производи. Ствари и догађаји у свету не поседују своја јединствена иманентна значења, која људи у процесу комуникације преносе посредством језика. Производња значења је друштвена пракса, јер је човек тај који свет чини смисленим. Због тога се не може говорити о 'универзалном визуелном искуству' које је заједничко за све културе у свим историјским епохама. Тако, на пример, у случају фотографске слике, реализам се може заснивати на идеји уверљивости коју савремено друштво бира као средство помоћу којег изражава своје постојање у визуелној форми. Историјска детерминисаност идеје уверљивости мора бити прикривена како би фотографска слика била прихваћена као рефлексија предпостојеће реалности. Када говоримо о релацији између концепта 'сличности' и фотографије, можемо отићи и корак даље. Не само што фотографија као таква није веран и пасиван одраз реалности, него она постаје критеријум на основу кога одређујемо степен остварене сличности када говоримо о визуелним репрезентацијама. Што нека репрезентација више личи на фотографију, она верније одражава реалност: „Фотографија *инкарнира* управо критерије *реализма* и *сличности* који су за нас обавезујући, услед чега, уосталом, често баш зато за неку слику тврдимо да је *особито натуралистичка*: не зато што изгледа као ствар, која ионако сваки пут изгледа друкчије, него зато што изгледа *као фотографија*. Како далеко притом иде ауторитет дефинирања оваквих слика, могао би, вјеројатно, потврдити било тко тко се једном нашао принуђеним да, како би прешао државну границу, изгледа слично својој властитој фотографији у путовници.”¹⁰

10 Majetschak, S. Pravila vidljivosti – o razlikama između umjetničkih i uporabnih slika (prev. Nina Matetić Pelikan), u: *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Purgar, K. (ured.) (2009), Zagreb: Centar za vizualne studije, str. 66.

Сликовни заокрет

Због свог вишемедијског и масовног присуства у култури и друштву, фотографија се све више изучава као доминантан феномен визуелне културе. По Виљему Мичелу (W. J. T. Mitchell), ми живимо у тренутку у коме је дошло до промене основне парадигме којом интерпетирамо свет зато што је наступио заокрет ка доминацији слике (*pictorial turn*), уз напуштање дотадашње превласти лингвистичког модела (*linguistic turn*) који је 1967. године у збирци есеја *The Linguistic Turn: Recent Essays in the Philosophical Method* прокламовао Ричард Рорти (Richard Rorty). Он је историју филозофије сагледао као низ 'заокрета' код којих су нова интересовања потискивала стара. Последњи заокрет који Рорти идентификује је 'језички заокрет', који карактерише употреба лингвистичких приступа у изучавању различитих друштвених и културалних феномена који се посматрају као посебне врсте текстуалности и дискурзивности. Пут ка сликовном заокрету је отворен онда када је у иконологији препознат утицај идеологије, као неупитног скупа вредности одређене друштвене заједнице или историјске епохе. 'Сликовни заокрет' се фокусира на улогу визуелних феномена, посебно фотографије, у успостављању културалних вредности, друштвених односа и личних идентитета. У добу сликовног заокрета, догађаје производимо кроз режиме визуелизације који се не заснивају само на ономе што видимо и начину на који гледамо, већ и на употреби језика визуелне комуникације у културалном контексту у коме се налазимо. Зато важност неког догађаја више није одређена само на основу његове историјске или друштвене релевантности, него и по начину на који је он визуелно произведен. Заокрет ка визуелности има за последицу да слика постаје стварнија од свог референта. Оно што је приказано мање је важно од слике саме. Слика више не открива природу 'реалног' света већ сама постаје свеприсутна реалност. Зато се за већину људи догодило само оно што је понуђено у медијима. Након визуелног заокрета, слике се више не свде на природни знак, који је аналогijом директно повезан са објектом на који се односи. Поглед више није невин. Визуелни феномени се не могу узимати за очигледне чињенице, јер захтевају сложен процес дешифровања, декодирања, истраживања и интrepетације. Поглед је културално условљен: „Између субјекта и света је уметнута свеукупност дискурса који граде визуелност као културални конструкт, и чине визуелност различитим од погледа, појма који се односи на непосредовано визуелно искуство. Између мрежњаче ока и света уметнут је параван од знакова, који се састоји од вишеструких

дискурса погледа уграђених у друштвену арену. [...] Слично томе, када учим да гледам 'друштвено', што ће рећи када почнем артикулисати своје очно искуство у складу са кодовима рекогниције који до мене долазе из мог друштвеног окружења, уметнут сам у системе визуелних дискурса који су видели свет пре мене, а наставиће да га гледају и после мене."¹¹ Савремени човек ступа у интеракцију са светом који га окружује највише посредством чула вида и визуелних медија. Зато многи теоретичари користе појам окулароцентризма како би описали доминантност визуелног искуства у одређеном друштвеном и културалном окружењу.¹² Више не изненађује појава да у савременим друштвима веома честе праксе скопичких режима изједначавају виђење са знањем. Крис Џенкс (Chris Jenks) примећује: „У свакодневном искуству ми непрекидно мешамо појмове 'видети' и 'знати', јер у конверзацији користимо општа лингвистичка места као што су 'да ли видиш?' или 'видиш ли шта мислим?' као додатне исказе који траже конфирмацију, или када под мишљењима људи подразумевамо њихове 'погледе'."¹³

'Читање' фотографије

Када гледамо фотографију, ми је у ствари видимо као скуп знакова које карактеришу визуелни означитељи. Они су део површине фотографске слике, на којој није могуће једнозначно и без тешкоћа одредити основне знаковне јединице као носиоце значења. Елементе од којих се састоји визуелни језик фотографије карактерише континуалност и међусобно претапање, без јасно видљивих линија њиховог разграничења. Фотографија је као визуелни текст нелингвистички семиотички систем, који се разликује од лингвистичког, што увек треба имати у виду: „А ипак, језик и слике припадају двама различитим медијима, па ако бинарна опозиција између то двоје није ни на који начин одржива, у сваком случају не по стандардима логике, разлика у начину изражавања и комуницирања између царства визуалног и онога лингвистике превише је очигледна да би се могла оспорити."¹⁴ Сличност између вербалног и визуелног језика могла би се изразити на следећи начин: као што речи повезане по

11 Bryson, N. The Gaze in the Expanded Field, in: *Vision and Visuality*, Foster, H. (ed.) (1988), Seattle: Baz Press, pp. 91-92.

12 Jay, M. (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 3.

13 Jenks, C. (2003) *Visual Culture*, London: Routledge, p. 3.

14 Bal, M. Читање умјетности? (prev. Miloš Đurđević), u: *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ured. Purgar, K. (2009), Zagreb: Centar za vizualne studije, str. 164-165.

граматичким правилима чине реченицу, тако и ликовни елементи повезани по правилима композиције чине неку врсту ликовне 'реченице'. Да бисмо је разумели, прво је морамо прочитати. Читање можемо дефинисати као активност у којој читалац ознаке које има пред собом препознаје као знакове и повезује у текст са одређеним значењем. Важно је уочити да читању фотографије претходи идентификација и именовање визуелних знакова од којих се она састоји, што већ захтева 'култивисано' предпостојеће знање без кога читање није могуће. Гледање и разумевање фотографије неодојиво је од активности читања визуелног текста као чина рецепције у оквиру кога се реализује њено значење: „Држим да сваки чин гледања *јест* – не само, не искључиво, али увијек и – читање, једноставно зато што без процесуирања знакова у синтактичке низове, који одзвањају на подлози референцијалног оквира, слика не може имати значење.”¹⁵ Идеја 'читања визуелног текста', која је потиснула синтагму 'гледање слике' и користи лингвистичку терминологију у истраживању процеса интерпретације визуелног искуства, долази из семиотике: „[...] заступат ћу концепцију о *читању* слика која није одређена лингвистичком инвазијом визуалности, нити је посве идентична с оним што је повијест умјетности конструирала као своје уже подручје. Ова је концепција читања од тога истодобно шира и ужа. Метода, односно скромније речено процедура, блиска је обичном читању које смјера откривању *значења*, а функционира помоћу засебних видљивих елемената који се зову *знакови* и којима се приписује значење; такво приписивање значења, односно *тумачење*, подвргнуто је правилима која се зову *кодови*; субјект односно агент тог приписивања, читатељ или проматрач, кључни је елемент тог процеса.”¹⁶ Иако теоријска истраживања још нису показала како је могуће разумевање и интерпретација слика ван рефлексије у језику, Мичел се такође супроставља лингвистичком империјализму који заступа схватање да је парадигма језика адекватна да објасни феномен слике, као и да се визуелне репрезентације могу сматрати за једну врсту језика који је сличан вербалном језику. Специфичност слике је у томе што 'језик' којим она 'говори', односно начин на који се она 'чита', другачије утиче на реципијента од вербалног језика.

Брајсон посебно истиче да слике није довољно само 'гледати' већ их треба научити и 'читати', јер је визуелни текст скуп знакова сазданих и интерпретираних у складу са правилима и конвенцијама одређеног медија или облика

15 Исто, стр. 172.

16 Исто, стр. 162.

комуникације. Да би посматрач видео оно што слика репрезентује, није довољно да у процесу рецепције само пасивно прими визуелне информације као импресије. Он мора да има активну улогу у креирању свог естетског искуства на основу распознавања, повезивања и организовања визуелних знакова као смислених елемената којима додељује одређена значења: „Ипак се мора рећи: слика је уметност сачињена не само од пигмената на површини, већ и од знакова у семантичком простору. Значење слике никада није уписано на њеној површини као што су то потези четкицом; значење се јавља из сарадње између знакова (визуелних или вербалних) и интерпретатора. А 'читање' овде није нешто 'екстра', опциони суплемент слици која је комплетна и сама себи довољна. Оно је исто толико фундаментални елемент као боја, и не постоји гледалац који посматра слику а да није већ укључен у њену интерпретацију, чак (посебно) гледалац који посматра 'чисту форму'.”¹⁷ У том смислу, гледати фотографију дословно значи видети мрље различитих боја или сивих нијанси. Читати фотографију као одређену тему је конструисати значење у процесу рецепције визуелног текста који настаје на основу препознавања ликовних облика као знакова од којих је тај визуелни текст сачињен. Процес читања визуелног текста као знаковног поретка укључује многе претпоставке које се, како читање одмиче, проверавају, допуњују и ревидирају. Да би читалац препознао знакове који чине визуелни текст и повезао их у смисаону целину, мора активирати многе ресурсе претходно стечених знања и различите кодове културе којој припада. Посматрач је увек активан у начину на који формира своје визуелно поље. Сlike се не могу гледати као издвојени естетски објекти, јер је њихова перцепција и интерпретација зависна од постојећих друштвених норми. Брајсон ову тезу појашњава: „Моја способност да препознам слику нити укључује изоловано поље перцепције креатора слике, нити упућује на такав закључак. Она је, заправо, способност која претпоставља упућеност у оквиру друштвених, што ће рећи, друштвено конструисаних, кодова рекогниције. Најважнија разлика између појмова 'перцепција' и 'рекогниција' је та, што је последњи друштвен.”¹⁸

У савременој естетици, појам приказивања се може разматрати са две основне теоријске позиције: есенцијалистичке

17 Bryson, N. (2008) *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaktion Books, p. 10.

18 Bryson, N. Semiology and Visual Interpretation, in: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Bryson, N., Holly, M. A. and Moxey, K. (eds.) (1991), Cambridge: Polity Press, p. 65.

и релативистичке. Есенцијалистичка теорија се заснива на ставу да између фотографије и предмета који приказује постоји одређен степен визуелне сличности, заснован на есенцијалним својствима фотографије као такве. Релативистичке теорије тврде да идеја визуелне сличности није довољна да би се утврдило да ли слика нешто приказује, већ треба узети у обзир и низ друштвених и културалних фактора који учествују у чину репрезентације. Критика есенцијалистичке теорије долази из лингвистике у којој се појам репрезентације одређује као производња значења посредством језика. Језици могу користити знакове који се односе на објекте, људе и догађаје у тзв. 'реалном' свету. Међутим, они се могу односити и на имагинарне ствари и светове фантазија или апстрактне идеје које нису део видљивог материјалног света. На пример, апстрактна фотографија је настала као снимак конкретне реалности, али када у процесу читања постане систем визуелних знакова, значење које јој гледалац додељује више не одговара значењу предлошка на основу кога је настала. Не постоји директан однос, рефлексија, имитација или једнозначна кореспонденција између визуелног језика фотографије и реалног света. Свет није на прецизан начин рефлектован у огледалу визуелног језика, јер визуелни језик не функционише као огледало. Знакови могу преносити значење само ако знамо кодове који нам омогућавају да наше појмове преведемо у визуелни језик. Ови кодови су од пресудне важности за процесе производње значења и репрезентације. Они не постоје у природи, већ су резултат друштвених конвенција и представљају основу на којој се заснива наша способност читања и креирања визуелних текстова.

Закључак

Иницијални опажајни доживљај фотографије, као њено прво читање, нераздвојив је од интерпретативног оквира у коме је посматрамо, јер фотографија сама по себи нема никакво значење. Тек када визуелне форме које имамо пред собом интерпретирамо као систем визуелних знакова које карактерише плуралитет значења, отворили смо могућност за цео низ различитих читања која премештају визуелне елементе, модификују њихове релације, креирају зоне интензивне видљивости, али и зоне слепих мрља и празнина, једне елементе фотографије истичу као значајне, а друге маргинализују. Усмеравањем пажње на значење, фотографија нестаје док је читамо, јер у том процесу више не постоји невина визуелна површина нетакнута од погледа гледаоца/читаоца. Ако фотографија жели да буде савршена репрезентација, онда мора да порекне своју материјалност. Тек када престанемо да видимо фотографију као сиров материјал, можемо угледати

оно што она приказује. Фотографија заправо не постоји ни пре читања, јер је оно што називамо фотографијом визуелни текст, који се као такав конституише тек у чину рецепције. Читање фотографију одређује као место иницијализације њених потенцијалних значења, али крајња тачка у којој би досегнули до коначног значења фотографије, не постоји. Фотографија је, као што смо већ рекли, систем визуелних знакова, који се као сваки текстуални ентитет максимално опире да изрази, носи или прими само једно стабилно и одређено значење. Зато процес читања може бити окончан, али не и затворен. Дискурс који омогућава да видимо фотографију као смислену целину, транспонира је у визуелни текст који се чини као да је 'написан' на површини фотографије. Са једне стране, читањем се фотографија конституише као значењски објекат, а са друге, читање превазилази границе фотографије и упућује нас на друге визуелне, вербалне и медијске текстове, као и на саму културу којој припадамо.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bal, M. Čitanje umjetnosti? (prev. Miloš Đurđević), u: *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ured. Purgar, K. (2009), Zagreb: Centar za vizualne studije.
- Belsey, C. (2002) *Critical Practice*, London and New York: Routledge.
- Bryson, N. The Gaze in the Expanded Field, in: *Vision and Visuality*, Foster, H. (ed.) (1988), Seattle: Baz Press.
- Bryson, N. (2008) *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaction Books.
- Bryson, N. Semiology and Visual Interpretation, in: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, eds. Bryson, N., Holly, M. A. and Moxey, K. (1991), Cambridge: Polity Press.
- Bryson, N. (2009) *Tradition & Desire, From David to Delacroix*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bryson, N. (1989) *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Foster, H. (1988) *Vision and Visuality*, Seattle: Baz Press.
- Hall, S. (2003) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*, London: SAGE Publications Ltd.
- Herskovits, M. (1948) *Man and His Works*, New York: Alfred A. Knopf.
- Jay, M. (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.

Jenks, C. (2003) *Visual Culture*, London: Routledge.

Majetschak, S. Pravila vidljivosti – o razlikama između umjetničkih i uporabnih slika (prev. Nina Matetić Pelikan), u: *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ured. Purgar, K. (2009), Zagreb: Centar za vizualne studije.

Michael, H. (2002) *Professional Architectural Photography*, Oxford: Focal Press.

Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: The University of Chicago Press.

Panofsky, E. (1991) *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books.

Rorty, R. (1992) *The Linguistic Turn – Essays in Philosophical Method*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Milan Radovanović

Alfa BK University, Academy of Arts, Belgrade

THE PRODUCTION OF MEANING THROUGH LANGUAGE OF PHOTOGRAPHY

Abstract

By developing modern theoretical approaches, starting from linguistics, through semiotics to the theory of visual culture, photography is no longer considered as an objective and realistic visual representation of what was in front of the camera lenses at the moment of taking a picture, because it is also necessary to take into account protocols and codes that generate our visual experience. Although the photograph looks convincing, clearly and easily understandable because of its “apparent” visual similarity to what it shows, the way we view the photograph is not based solely on our natural perceptual ability. Scopic regimes are directly dependent on existing social practices, especially the language we use. If by language we mean any communication system that uses signs organized in a certain way, then visual representations can be considered as a practice of producing meanings determined by the visual language that will be the subject of our research. In the photograph we see and recognize what is depicted not only because photograph resembles it, but also because it belongs to the type of representation that we have learned to ‘read’ in a certain way. The relationship between the photograph and the object is not direct and natural, but conventional. Similarity is not based solely on the matching of their visual properties, but also on the practices that are involved in the production of meaning.

Key words: *photography, language, representation, sign, meaning*

University of Belgrade, Faculty of Philology –
Department of Comparative Literature and Literary Theory,
Belgrade

DOI 10.5937/kultura1861376D

УДК 62:141.7

17.036.24(410)"16/17"

111.852(410)"16/17"

originalan naučni rad

THE CONFLICT BETWEEN THE UTILITARIAN AND ANTI- UTILITARIAN IN EUROPEAN PHILOSOPHY AND CULTURE

Abstract: *It has already been recognized that the philosophy of Francis Bacon, with utilitarian theory of knowledge and his view that man has rights over nature and should become her "servant and master" is the philosophical foundation for technological civilization. This paper sheds some light on the process of spreading of utilitarian values from the gnoseology to the moral and aesthetic field. This process is key offspring of the British philosophy. Another key offspring of the British philosophy is aesthetic reaction to the utilitarianism. Together, the two trends represent crucial philosophical events to have occurred on European soil, from the time of the renaissance to this day.*

Key words: *Technological civilization, culture, value, philosophy, gnoseology, aesthetics, utilitarianism*

It is interesting that Francis Bacon, the first thinker of great significance to Great Britain was, at the same time, the man who set the course for crucial events in Europe, at least on the spiritual and cultural scene. Francis Bacon was the thinker who formulated the principles and laid the philosophical groundwork for the technological civilization which is, beyond doubt, the essential determinant of the modern world, regardless of the

attitude we may take towards it, either at the emotional or the theoretical level.

Francis Bacon made an extremely sharp critique of ancient Greek philosophy and science which, even today, seems almost sacrilegious to philosophers. It is known that ancient Greeks treated true knowledge as theory (*theoria* - the ancient Greek word meaning observation with the connotation of both sensory and spiritual observation, and which the Romans later translated as *contemplation*). They believed that the supreme value of knowledge lies in its self-purpose, in its anti-utilitarian beauty and resistance to the possibility of being instrumentalized. In other words, knowledge (be it philosophy or science) must not be utilized. It ought not to be used for benefit (of any kind) because it loses its value thereby. Instrumentalizing knowledge also means annihilating its value. One of Aristotle's oft quoted hypotheses is that philosophy is the most divine of all the sciences for the very reason that it is not a means to another, outer cause, but a purpose unto itself, and is studied for knowledge itself and for the beauty of such knowledge, and the subtle sophisticated pleasure knowledge brings, which, to the ancient Greeks, was a very important aesthetic factor.

What illustrates the attitude the ancient Greeks had towards theory as the supreme value of knowledge is the famous comparison of human life to an Olympic stadium, attributed to Pythagoras and mentioned by Diogenes Laertius:

“He [Pythagoras] used to compare life to a festival, and some people come to a festival to contend for prizes, and others for the purposes of traffic, and the best as spectators; so in life, the men of slavish dispositions are born hunters for glory and covetousness, but philosophers are seekers after truth”.¹

It was precisely this *bios theoretikos* as Aristotle named it, and which the Greeks appreciated the most, the theoretical and spectatorial way of life which Francis Bacon and the upcoming era he heralded in regarded as wrong.

Bacon proclaimed that all the wisdom and knowledge we inherited from the ancient Greeks was a “childish science” which was “incapable and too immature to create”. Why childish, incapable and immature? According to Bacon there were too few discoveries, too few technological and mechanical inventions.

The famous British empiricist believed that one should only practice science and philosophy if it is towards a benefit, and

1 Laertius, D. (1979) *Lives of Eminent Philosophers*, Belgrade: BIGZ, p. 263.

this benefit is, quite specifically, to control nature. Knowledge is not a purpose onto itself. It is a means, and benefit and power are its immediate objectives. Man should, in Bacon's opinion, be a "servant and interpreter" of nature – servant and interpreter in the sense of keeping his finger on nature's pulse and penetrating into its rhythm and its laws. However, the "interpreter" is only a "servant" until he penetrates the laws of nature. Understanding ends the process of serving, and also initiates control and mastery over nature. The servant is meant to become a "master", because, according to Francis Bacon, man is "entitled to nature", and his "mastery over nature" is a logical and natural manifestation of his power.²

Control over nature for the purpose of human power is the key hypothesis of Bacon's philosophy of science, and also the theoretical foundation of technological civilization. It is also the answer to the question of why ancient Greek civilization, spiritual and subtle as it was, was not a technological one. The anti-instrumental and anti-utilitarian attitude the Greeks had towards science made it impossible for technological civilization to be generated, i.e. it prevented the progress of ancient civilization in that direction. The Greeks regarded the instrumentalization of science as a barbaric attitude towards knowledge.

His definition of technology is exceptionally interesting – he believed it to be "magic in its purified meaning" and modernized magic, and he defined it as a judicious utilization of nature for the purpose of human power. Brilliantly formulated as it was, to us moderns, it sounds both exciting and also frightening.

Another lucid hypothesis of Bacon's was that a nation which has more technological inventions increases its political power thereby. At the time when it was formulated, this idea might have sounded exotic, even extravagant, but today it is a confirmed fact which has become a part of our everyday life to such extent that it is difficult for us to even imagine it could ever have been otherwise.

The technological project of Francis Bacon – let us call it so – is the axiom on which technological civilization rests in the field of spirituality of mankind, and is, as such, undoubtedly a recognizable segment of the European culture. Therefore, the technological project of Francis Bacon is recognized as the first crucial contribution that British philosophy made to the European culture.

2 Bacon, F. (1879) *The Works of Francis Bacon*, London: Longmans, Vol. I, p. 222.

A singularity of European philosophy and spirituality in general is the warm reception that Rene Descartes, otherwise an opponent of British empiricism, gave to Bacon's utilitarian concept of science. As the only acceptable element of the philosophy of British empiricism, Descartes, the father of rationalism on the European continent, took precisely Bacon's hypothesis that the purpose of human knowledge was to master and control nature, and that personal gain, success and power are its ultimate goals.

Formulated as a philosophical platform at the end of the 16th and throughout the 17th century, it has prevailed to this very day carrying the monumental (and somewhat awkward and cumbersome) edifice of technological civilization in which we survive to this very day.

However, what is particularly interesting but far less well-known is the way instrumental rationality (utilitarian rationality) spread from the field of gnosiology into other fields of human spirituality. Moreover, it is almost a kind of metastasis of the utilitarian values which quite unexpectedly spread into an area, seemingly least likely to be infected by it – the field of ethics and aesthetics, i.e. of morality, beauty and art.

The process of transposition of utilitarianism from the field of gnosiology into the other fields of spirituality, and recognizing it as a value, began soon after its triumph in the theory of knowledge. The domination of utilitarianism in both the ethical spiritual field as well as in the field of aesthetics was noticed as early as the 17th century. Thomas Hobbes, Bacon's disciple and follower, introduced the category of *utilitas* in grand style into the field of morality by formulating the hypothesis that man's morality is a result of selfish urges, and that it is essentially an egoistic interest in self-preservation and the promotion of his own existence. Hobbes's ethics are a textbook example of utilitarianism. They are also evidence of the process of transposition of the value *utilitas* from Bacon's gnosiological positions to other forms of human spirituality. Hence, man acts in a moral way because he deduces that such behaviour best serves his selfish aims. Anything that seems like a noble and moral action at first sight can, according to Hobbes, be reduced to love for the self and to fear for the self.

Furthermore, in Hobbes's ethics, there is none of that refined self-interest, the refined utilitarianism of the epicureans, where one of man's ultimate goals, apart from physical survival, is to promote his spirituality. With Hobbes we see a sharp, genuine, wolfish egoism in whose realm people exist as a disturbance and a threat to each other. Ethos is, therefore, interpreted as a

sycophantic manifestation of fear whose *spiritus movens* are egoism and personal gain.

The philosophy of Thomas Hobbes itself continues the process of transposition of the value *utilitas* into the field of political philosophy. Hobbes's ethics are completely coherent with his political philosophy with its famous hypothesis *homo homini lupus* – man is a wolf to a man – meaning that all men in their natural state are each other's potential enemies. What is more, Hobbes saw equality among men as their ability to harm each other equally. However, in the civil state, man relinquishes a part of his selfish desires, thus securing the conditions for a peaceful and safe life. It is a utilitarian "contract" between selfish individuals – citizens, and the state authority which keeps them in fear of punishment. Fear of punishment is the only thing which, according to Hobbes, makes people obey both moral and state laws.

Bernard Mandeville follows the same line of reasoning in his famous *Fable of the Bees*. He argues that "private vice is public benefit", and that the welfare of a state rests not on the virtues but on the vices of its citizens. What does this actually mean? Mandeville believed that vice is the *spiritus movens* of human progress and civilization – lust for luxury products (which would nowadays be called the consumer mentality) is the precondition for progress in science, and science in turn spurs invention; prostitution is the precondition for social virtue, and large, disproportionate, fabulous wealth stimulates art. Mandeville wondered what would happen, if all the thirst for wealth, vanity and dishonesty suddenly disappeared, if people only ate as much as they needed to, if they treated clothes as something that cover and protect the body, if they did not deceive, lie to and fight each other? Society would collapse. Lawyers and judges would starve to death, craftsmen and manufacturers of sundry products (miscellaneous items of luxury) would go bankrupt, nobody would want to become a soldier. The wheel of progress in civilization would come to a definite halt. Man is, therefore, according to Mandeville, exclusively guided by self-interest. He is moved by vanity, thirst for wealth and belligerence, but these individual vices become, on a larger scale, at the level of society, a public benefit.³

Naturally, Mandeville's cynicism caused a wave of indignation, but it also intrigued and gave the British public a fresh and unconventional perspective on the principles of both human nature and social structure and organization.

3 Mandeville, B. (1934) *The Fable of the Bees*, London: George Allen & Unwin, pp. 82 – 88.

In the 17th century, something happened on the aesthetic spiritual plain which, seen from the sociological point of view, is nowadays regarded as something natural, but which was then seen as a revolutionary step begot by Protestant Holland. What was this? The value of art, more specifically of painting, began to be determined according to the rules of supply and demand on the market. A painting was worth as much as a potential buyer was willing to pay for it. The price was the equivalent of his liking for it. Until the 17th century, and particularly during the Renaissance period, the value of a work of art was determined by the taste of the patron, of the person who commissioned it, be it a nobleman, a member of high clergy, or a banker and lord of commerce. A patron determined the style when it came to art. Which principle was better? Or, better said, which was worse? What would ruin the value of a work of art less – a single patron and his individual taste, or the mechanism of supply and demand on the market? Naturally, neither was good for artistic value itself. It seemed that the negative effect in both cases remained the same.

Finding the answer to such a question through this kind of discourse is difficult, nor is it our intention to do so at the moment. What is of interest to us now is the transposition of the utilitarian value prioritized by Bacon, from the gnosiological onto the aesthetic spiritual field. It is not only a question of money or the mechanism of supply and demand, which became the exalted manifestation of artistic value. It is about the penetration of the utilitarian principle into the very essence of the aesthetic response. If seen from the point of view of reception, both a work of art and a scientific discovery are valued only as long as they function and operate. In science, the element of functionality is verified through experiment, and at the level of reception of a work of art, by liking. A work of art is valuable if it appeals to and communicates with the recipient (who will, in turn, be willing to pay for it).

The principle of utilitarian value of understanding which Bacon formulated, penetrated even into everyday thought. The well-known questions of the young people “Why am I learning this?” and “What do I need this kind of knowledge for?” are essentially Baconian, and are imbued with the notion that personal gain is the ultimate value of understanding.

British culture is, therefore, recognized as the cradle of the so-called technical project, or more precisely, the technical-utilitarian project, of the notion that what brings happiness is technology as “masterly use of the essence of things for the purpose of human power”, human power over nature (or perhaps it is safe to say from this point - against nature) by making

progress through history. In the philosophy of science, British thought is the theoretical basis for technological civilization. It is the foundation of the entire European way of life from Francis Bacon until the present day, and has been, in one way or another, imported into other civilizations around the world.

However, the British philosophy also produced a reaction to the Baconian spiritual model. It is this fact which is of particular interest.

British culture is also the cradle of a completely different philosophical idea which belongs, not to the well-known and thoroughly studied British empiricism, but to a far less well-known but equally interesting British Neo-Platonism which set the tone of the British philosophy of the 17th and 18th centuries.⁴

The reaction to utilitarianism as the spirituality axiom started in the field of ethics. The scene was set by the British Neo-Platonists of the 17th century – Ralph Cudworth, Benjamin Whichcote, Henry More, and John Smith, known together as the Cambridge Platonists because they were all bound to Cambridge for life, first as students and later as teachers. The reaction continued, reaching its final form in the field of aestheticism, in the 18th century, in the philosophical thought of the masters of British and European aesthetics, Anthony Ashley Cooper the Third Earl of Shaftesbury, Joseph Addison, editor of the famous and prestigious magazine *The Spectator*, and Francis Hutcheson.

In the 18th century, A. A. Cooper, Third Earl of Shaftesbury, criticized the dominant ethical and political theory of Thomas Hobbes and his followers from the position of the philosophy of Neo-Platonism. Relying on his own experience and on common sense, Shaftesbury gave instances of situations in which man acts according to the law of morality, even though it opposes his egoistic interest in self-preservation and promotion of physical existence. Furthermore, he cited a myriad of examples of situations when people feel moral admiration for the enemy (in a war, for instance) who poses a direct threat, but who, even though feared, cannot but be revered. According to Shaftesbury, these are the examples of *disinterested* behaviour and disinterested admiration.

This is the first time that the term *disinterestedness* appeared in this context in Shaftesbury's philosophy as a subject of dispute with Hobbes. His original intent was to contrast the term with the egoistic connotation the term interest had with Hobbes. Shaftesbury claimed that such self-interest (action inspired by

4 Draškić Vićanović, I. (2002) *Estetsko čulo*, Beograd: Zavod za udžbenike, str. 55.

the motive of reward or fear of punishment), is “fatal to virtue”, and that when an action is inspired by such motives, there can be no mention of virtue or morality.⁵ Virtue is, simply, a notion that must not be instrumentalized because it would lose its essence thereby. Virtue cannot be a means to anything else beside itself, regardless of what it is. Virtue is a purpose unto itself and must be treated as such.

Shaftesbury used the category of disinterestedness to unite moral and aesthetic experience because, according to his particular method of philosophical introspection which he took from his master John Locke and which is known in the British philosophy as the new way of ideas, disinterested pleasure is a common feature of the moral and the aesthetic in the act of reception, i.e. in the act of becoming aware of both moral and aesthetic phenomenon.

Following this line of reasoning, Shaftesbury formulated one of his key hypotheses, which is also recognized as one of the fruits of British culture and spirituality that marked European cultural trends – the hypothesis that the recognizable aesthetic response is the backbone of morality.

In line with the Neo-Platonism which Shaftesbury supported, virtue, in his philosophical concept, belongs to the theoretic contemplative stand and is a synonym for its righteousness.

Shaftesbury decidedly claimed: “Virtue is love for order and beauty”. By analyzing this position of Shaftesbury’s, we come to the conclusion that the ethical position contains two elements – a perceptive element, which refers to man’s ability to perceive another’s noble actions, and the element of pleasure, which ensues directly from contemplation, i.e. the ability to approve or disapprove. Approval implies pleasantness based on which a judgment is formed. And, as mentioned before, virtue lies, according to Shaftesbury, in a sound theoretic stand, which is similar to the Socratic-Platonic model, with the exception that Socrates talked about true knowledge (if I know what is good, I will undoubtedly act accordingly). Shaftesbury introduced the following model: if I admire the beauty of an action, I will certainly act in the same way. Ethos is therefore, aesthetically determined – I know what is good based on my aesthetic experience.

“People are governed by their taste”, claimed Shaftesbury. “They may believe, or even be certain of what is right and what is wrong... however, if a person’s taste and affections are

5 Shaftesbury, A. A. C. (1991) *An Inquiry Concerning Virtue*, Scholar’s Facsimilis and Reprints, New York: Delmar, p. 36.

contrasted with an honest action, their behaviour will imminently turn in that direction”.⁶

Therefore, affection for the beauty of an act, admiration and love of beauty have the power to govern our will.

This hypothesis is actually the backbone of that wave of thought which can be named aesthetic, and which was, in the form of a specific reaction to the technological project, created in the 18th century as yet another spiritual product of British philosophy and culture, and from there it spread to the European continent, particularly Germany. The German philosophers of the Enlightenment welcomed the idea of the aesthetic dimension of morality as relevant and determining, and the most significant manifestation of the transplantation of this British idea in German soil are the well-known “Letters Upon the Aesthetic Education of Man” by Friedrich Schiller, in which, directly influenced by the British aesthetics of the Enlightenment, he insisted on the importance of the aesthetic for morality.

This aestheticism in ethics sounds at the very least strange nowadays. We are not accustomed to treat ethical problems aesthetically. However, it must be emphasized that this approach to the problem is not absurd, and it sheds light on an important feature of man’s moral consciousness. This idea is reflected in the everyday way of thinking – we say “I find it repulsive to act in such a way” or “I admire his personality”. These examples clearly illustrate the aesthetic approach to the morality of the so-called common awareness, and it is a fact that the experience of common awareness must not be disregarded by philosophy. Moreover, the experience of common awareness is a valid argument with the ethicists of deontological orientation.

This theory of the aesthetic dimension of moral awareness is recognized as one of the greatest contributions that British thought has made to European culture and philosophy.

Friedrich Schiller later on also insisted on the moral importance of aesthetics, particularly with young people, where it can play a successful role as an education factor. Since moral awareness can be formed and shaped, the best way to lead it on to the right path is by forming aesthetic awareness – taste, as they referred to it in the 18th century. The aim of education is to induce children to admire and relish the beauty of a moral act, as well as to abhor the wickedness of vice and crime.

6 Shaftesbury, A. A. C. (1900) *Miscellaneous Reflections*, Chapter II, *Characteristics*, London: Robertson, vol. 2, p. 65.

Schiller's philosophical concept suggested that the relation between the aesthetic and the ethical was such that the aesthetic was a prelude to the ethical; the aesthetic precedes the ethic and is the foundation for its creation and development. However, we believe that the idea of the British philosophers of the Enlightenment, fronted by lord Shaftesbury, that the aesthetic is an element of moral awareness as such and not only its antecedent; it is the more accurate one.

Shaftesbury did not, however, conform with aestheticizing morality. He perceived an aesthetic dimension even in the field of politics, thus adding yet another shade of Platonism to the British philosophy of the Enlightenment. Shaftesbury believed that taste was an infallible indicator of the condition of a state and its political situation. The structure of a government is reflected in a people's taste. If we take a look at what the people enjoy, what they find beautiful, listen to the sort of music they like, we will immediately understand the political climate of that nation, and the structure of its government. For this sort of analysis, music is of the utmost importance, being the art which is the most immediate expression of the soul. Taste in music is the most authentic, in the sense that it is almost impossible to "learn" what we should like. Therefore, taste in music is the best indicator of the condition and level of aesthetic awareness.

Shaftesbury's notion of the link between taste and freedom is interesting as well as indicative. It is a notion which greatly influenced his contemporary Addison, and in Germany, Kant's *The Critique of Judgement*, and Schiller's *Letters upon the Aesthetic Education of Man*.

People need to be free, both physically and spiritually, in order to be able to form the right judgement about beauty, and to have a criterion for artistic value. Lack of freedom is devastating for taste which is necessarily stunted in the atmosphere of spiritual constraint.

Just as the British philosophy of the 16th and 17th centuries was recognized as the *spiritus movens* of the technological project whose supreme value *utilitas* was promoted by Francis Bacon, and as the *spiritus movens* of the transposition of this value to other fields of human spirituality (a process which in ethics and political philosophy was initiated by Thomas Hobbes), thus it is recognized in the 18th century and even later on, as the initiator of the reaction to the technological project, i.e. as *spiritus movens* of the aesthetic project which would also reverberate across the European continent.

This wave of criticism for the technological project and promotion of the aesthetic project continued with John Ruskin

in the 19th century as well, in the form of reaction to the values of industrial society, and especially in the form of reaction to the utilitarian concept of art. Ruskin basically resumed the spirit of British thought of the 18th century, especially the philosophy of lord Shaftesbury, and revived his ideal of aestheticising the entire human spirituality. Ruskin's thought was the expression of weariness of modern man with the values theoretically composed and promoted by Bacon – usefulness, knowledge in the function of mastering nature, labour in the function of mastering nature, technology as “judicious use of nature for the purpose of human power”, and the Liberal notion of labour whose exclusive objective is a utilitarian one – money, profit – I work in order to make money and not because I even slightly enjoy the process of work itself.

Industrial society governed by the utilitarian principle brought to its ultimate expression – profit – was a place where, by definition, there was no room for beauty. Ruskin believed that it was necessary to reform society in order to reform taste. However, since society and people's taste, i.e. society and the art it produces form a certain vicious circle which Shaftesbury noticed, Ruskin believed that the process of reforming society and that of reforming taste should run simultaneously. One could not and would not yield results without the other. As Ruskin said: “the art of any country is the exponent of its social and political virtues”.

On the subject of reforming the economy, Ruskin suggested a touching model of an aesthetic utopia, which has occasionally seemed appealing and possible to the theoreticians of society throughout history – labour must not be something mechanical and void of humanity as imposed by modern industrial society and the principle of profit. It was necessary to return to craftsmanship – to labour which includes the physical component as well, i.e. to labour which is both manual and spiritual and which, as such, engages man's entire personality including the moral dimension in particular. A craftsman's moral character resides in the beautiful forms he produces, which again brings us back to Lord Shaftesbury's notion that affinity for beauty is the essential expression of man's moral character, the moral character of both the individual and that of a nation : “Every nation's vice or virtue is written in its art”.⁷

On the other hand, the reform of taste implied, Ruskin believed, a resort to the gothic past, especially in terms of architecture which he knew and loved. Neogothicism, which Ruskin swore by, was the link to the past and the road to the future. Ruskin

7 Ruskin, J. (1904) *The Crown of Wild Olive*, London: George Allen, p. 73.

profoundly believed that Gothicism and Neogothicism were the incarnation of the moral virtues of nobleness and courage. Virtues incarnate are the backbone of the wonderful project by Charles Barry and Welby Pugin - the Houses of Parliament, which are sophisticated Neogothicism imbued with the scent of gothic history.

The simultaneous reforms of economy and taste with their reciprocal effects – the level of taste is raised by improving the principles of labour, and vice versa – was the utopian aesthetic project of John Ruskin.

His disciple, William Morris, also made his contribution to the dissolution of the utilitarian mentality of modern European man. He displayed an anti-Baconian tendency of thought. “This is not an age of inventions”, he said as if retorting to Bacon. Industrial labour, with its accompanying elements – excessive industrial production, duress and weariness – is not compatible with the human essence of man. Morris’s ideal, his cure for the cancer of the modern utilitarianism, alienation and dehumanization, is craftsmanship seen as art and identified with art. It is labour which is a value in itself and “that which is in itself pleasant to do”,⁸ labour where duress and weariness are abolished (the two are logically intertwined because, naturally, we grow weary far less quickly by doing what we like and what makes sense, and when we are not working under duress). This is, according to Morris, the so-called “joy in labour” which is the expression of man’s artistic nature, of his human essence, and also an expression of Morris’s refined aesthetic utopianism.

It seems that we are nowadays driven into a corner by the utilitarian mentality, so the attempts to dissolve it sound interesting and appealing. The conflict between the utilitarian and anti-utilitarian, between Baconian and anti-Baconian, i.e. the conflict between the utilitarian project and the aesthetic project as the most plausible version of anti-utilitarian mentality, appear to us as the future of European cultural and philosophical changes.

8 Morris, W. (1910) *Art and Socialism*, The Collected Works of W. Morris, London: Longmans Green and Co.

REFERENCES:

- Bacon, F. (1879) *The Works of Francis Bacon*, London: Longmans.
- Laertius, D. (1979) *Lives of Eminent Philosophers*, Belgrade: BIGZ.
- Draskic Vicanovic, I. (2002) *Aesthetic Sense*, Belgrade: Zavod za udžbenike.
- Mandeville, B. (1934) *The Fable of the Bees*, London: George Allen & Unwin.
- Morris, W. (1910) *Art and Socialism, The Collected Worsks of W. Morris*, London, Longmans Green and Co.
- Ruskin, J. (1904) *The Crown of Wild Olive*, London: George Allen.
- Shaftesbury, A. A.C. (1900) *Miscellaneous Reflections, Characteristics*, London: Robertson.
- Shaftesbury, A. A. C. (1991) *An Inquiry Concerning Virtue*, Scholar's Fascimilis and Reprints, New York: Delmar.

Ива Драшкић Вићановић

Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд

СУКОБ ИЗМЕЂУ УТИЛИТАРИСТИЧКОГ И АНТИ-
УТИЛИТАРИСТИЧКОГ У ЕВРОПСКОЈ ФИЛОЗОФИЈИ
И КУЛТУРИ

Сажетак

Одавно је прихваћено да филозофија Френсиса Бејкона, са својом утилитаристичком теоријом знања и ставом да човек има права над природом и као такав би требало да буде њен „слуга и господар”, представља филозофско полазиште технолошке цивилизације. Овај рад у одређеној мери расветљава процес ширења уталитаристичких вредности, почев од поља гносеологије до морала и естетике. Тај процес је кључно исходиште британске филозофије. Још једно кључно исходиште британске филозофије је естетска реакција на утилитаризам. Заједно, ова два тренда представљају круцијалне филозофске догађаје који су се одвијали на европском тлу, почев од времена ренесансе до данас.

Кључне речи: технолошка цивилизација, култура, вредност, филозофија, гносеологија, естетика, утилитаризам

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности –
Катедра за теорију и историју, Београд

DOI 10.5937/kultura1861389V

УДК 316.774:1

316.77:111.852

оригиналан научни рад

ЕСТЕТИКА И ФИЛОЗОФИЈА МЕДИЈА

Мојим родитељима, с поштовањем и љубављу...

Сажетак: Текст се бави односом естетике и филозофије медија, и то на више начина. Најпре, у чланку се констатује да се филозофија медија појавила у окриљу естетике, тачније савремене естетике. Потом се оквирно одређује њен предмет истраживања, а у односу на естетику као претходећу дисциплину. Компарација између естетике и филозофије медија наставља се и у погледу метода истраживања. Наиме, филозофија медија се, за разлику од естетике, јавља искључиво у контексту интердисциплинарних истраживања. Затим се филозофија медија доводи у релацију са естетиком комуникација, а онда се разматра и њена веза с естетиком медија. Напоследку се показује да филозофија медија доиста користи исти репертоар питања као и естетика, али да додатно поставља и она питања која се тичу нове естетске, односно медијске стварности. Ова је стварност, како је познато, резултат рада технологије. Филозофија медија, међутим, не испитује само ону чулност која је произведена вештачким путем, односно уз помоћ нових технологија, већ се бави и теоријама које тематизују ту чулност. Отуда је филозофија медија мишљење о мишљењу које проблематизује целокупну медијску сферу, укључујући ту и различите теорије о медијима. И коначно, филозофија медија, која је, свакако, више од естетике медија, пошто има и своју епистемолошку, онтолошку, етичку и друге аспекте изучавања, понајвише је утемељена на критици медија, али и позадини одакле медији делују, а то је свет капитала. Она је, дакле, једна ангажована теорија, чије је полазиште естетика, а исход критичко преиспитивање медијским путем генерисане сфере чулности.

Кључне речи: естетика, филозофија медија, естетика комуникација, естетика медија, критика

Питање које се тиче одређења предмета филозофије и естетике до данас је остало отворено. Отуда естетика, попут своје матичне дисциплине филозофије, повремено преиспитује шта она јесте, у којим правцима се развија, не заборављајући, притом, властити историјат, као и идентитет који је у процесу свог повесног развоја досегла. Значајна дилема која се појављује у контексту реченог, тиче се и препознавања, односно самопрепознавања актуелног предмета истраживања: „да ли је и само естетско предмет естетике”¹, и ако јесте – које је то естетско које треба да истражи савремена естетика.

„Апоретичност савремене естетике показује се у томе што се питања њених истраживања радикално подвајају на предмете који су, у основи, без естетских садржаја дефинисаних у ранијем смилу речи, или на оне који су, штавише, изванестетски по свом пореклу, што, посматрано са стајалишта традиционалне естетике, излази на исто. Познато је, наиме, да се питање ’естетизовања’ стварности данас углавном поставља у контексту употребе медија масовног комуницирања...”² У међувремену, глобална медијска сцена је технолошким путем израсла у читаву индустрију која осим медија масовних комуникација, корпусу медијске културе придружује и интернет и друштвене мреже, односно тзв. нове медије. „Ови медији, делујући на темељу могућности које диктира њихова властита структура, медијске (тј. информатичке) поруке претварају у естетске, као и обратно, из чега проистиче да и неестетски, односно изванестетски садржаји могу постати предмет естетизације чак и оних теоријских промишљања, која у подједнакој мери падају у домен како естетике, тако и теорије спектакла, односно медијске онтологије дефинисане у ужем смислу појма.”³

Једна од новијих дисциплина, која се развила из окриља савремене естетике, јесте управо филозофија медија. Уствари, филозофију медија можемо само условно да одредимо као потдисциплину естетике, јер она од самог почетка представља комбинацију неколико сродних дисциплина (при чему је најближа естетици), те је, у начелу, интердисциплинарног карактера. Филозофија медија се, према мишљењу М.

1 Вуксановић, Д. Естетско у медијима и у естетици, у: *Филозофија медија: Онтологија, естетика, критика*, (2007), Београд, Факултет драмских уметности: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Чигоја, стр. 32.

2 Исто, стр. 34.

3 Исто.

Степанова⁴, успоставила у протеклом веку, захваљујући разнородним мислиоцима који су тематизовали сферу медија из угла филозофије, социологије, лингвистике и других научних дисциплина. „Како тврди Степанов – одговарајући на питање шта је, заправо, филозофија медија или 'Medienphilosophie' – она је, историјски гледано, 'континентални продукт' филозофије немачког говорног подручја касних 80-их година прошлог века, потекла из области литерарне критике с једне, и теорија о 'сликовним' или 'иконичким обртима' (*pictorial / iconic turn*), као и односа текста и слике (*image*), на другој страни. Надаље, по схватању Степанова, филозофија медија је своју експанзију доживела у наредном, XXI веку, објављивањем најпре Хартманове (Hartmann) *Medienphilosophie* (која се превасходно бавила утицајима медија на филозофију), а потом и других мислилаца, делујућих у новој истраживачкој области на немачком говорном подручју. Поред тога, на енглеском говорном подручју, као најутицајнију студију у овој области филозофско-медијских истраживања, Степанов истиче рад Марка Хансена (Hansen), који, инспирисан делима Бергсона (Bergson), Делеза (Deleuze) и Гатарија (Guattari), проблематизује међуодносе људског организма и дигиталних медија, и то у делу под називом *New Philosophy for New Media* (*Нова филозофија за нове медије*).”⁵

У домаћим приликама, филозофија медија развила се захваљујући заједничкој иницијативи естетичара и теоретичара уметности и медија у Хрватској и Србији, чиме је фактички постављен темељ развоју ове дисциплине у региону Западног Балкана. „Године 2009, Хрватско филозофско друштво организовало је на Цресу симпозијум *Филозофија и медији*, у оквиру традиционалног симпозијума Дани Фране Петрића. Дефинисани проблеми, отворена питања и предложена решења током рада скупа, указали су на потребу за промишљањем медија на постављеним основама, које би било настављено. Као резултат прожимања различитих искустава и визија, покренута је иницијатива утемељења годишњег међународног интердисциплинарног симпозијума Филозофија медија. Основна визија била је поставити парадигму једног другог/другчијег промишљања медија, што би

4 Др Микхаил Степанов, *What is pragmatic media philosophy in philosophy of media?*, поглавље 1., “What is the philosophy of media?”, на страници: <http://www.nordprag.org/papers/epc1/Stepanov.pdf>, Приступљено: 27. 07. 2018.

5 Вуксановић, Д. (2017) Перспективе филозофије: Филозофија медија, у: *Филозофија медија 3: Онтологија, естетика, критика*, Београд: Факултет драмских уметности: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Чигоја, стр. 19.

омогућило нове приступе у сагледавању актуелне медијске проблематике, а кроз укрштање искустава, знања и углова посматрања, развијаних у оквирима посебних друштвено-хуманистичких дисциплина, попут филозофије, теорије медија, антропологије, филологије, теорије уметности, театрологије, социологије, психологије, комунологије, теорије књижевности, итд.”⁶ Две године касније, на Цресу је одржан први у циклусу симпозијума Филозофија медија.⁷ Од тада се научни скупови овог типа одржавају редовно на Цресу, у Опатији и Дубровнику, потом изнова на Цресу, да би се од 2017. године одвијали напоредо у Хрватској (Загреб) и у Србији (Јагодина-Кончарево).⁸ Ваља истаћи, такође, да су симпозијум Филозофије медија партнерски покренули Удружење грађана *Млади грашак* за уметност, културу, медије и друштвена питања (Београд) и Центар за филозофију медија и медиолошка истраживања (Загреб), у сарадњи са Секцијом за Филозофију медија Хрватског филозофског друштва. Нешто касније, проширена је сарадња са партнерским организацијама: Секција за филозофију медија Естетичког друштва Србије (Београд), и Универзитет Сјевер (Хрватска)⁹. Из наведеног историјата види се да се на тзв. домаћој сцени филозофија медија развијала у подручју истраживања које се налази негде између филозофије и естетике, и да је имала једнаку потпору у обе ове дисциплине.

Надаље, неспорност везе између филозофије и филозофије медија подцртао је, примера ради, и А. Мухамад (Muhammad) у уводном делу чланка о релевантности филозофије медија за истраживања у области комуникација¹⁰,

6 Вуксановић, Д., Ћаловић, Д. и Ђорђевић, М. М. (2018) *Текст позивног писма за научну конференцију Филозофија медија: Медији и алтернатива*, Јагодина, Кончарево.

7 Теме одржаних скупова биле су следеће: *Филозофија медија: питања утемељења, заснивања и/или откривања* (Црес, 18–19. 09. 2011), *Филозофија медија: медији и уметност* (Опатија, 19–22. 09. 2012); *Филозофија медија: медији и јавност* (Дубровник, 15–17. 11. 2013); *Филозофија медија: будућност медија* (Црес, 18–21. 09. 2014); *Филозофија медија: креативност и медији* (Црес, 17–20. 09. 2015); *Филозофија медија: митологија и имажинација* (Црес, 22–25. 09. 2016); исто.

8 Скупове је редовно пратило публиковање зборника радова, а у међувремену су приређени и темати у часопису *Култура*, те одржани многобројни циклуси трибина и округлих столова у Београду (Дом омладине, Студентски културни центар, Завод за проучавање културног развитка Србије) и Шапцу (Културни центар Шабац), на тему филозофије медија. Видети у часопису *Култура* о теми *Филозофија медија*: Вуксановић, Д., Алић, С. и Ћаловић, Д. (2012) *Филозофија медија*, *Култура* бр. 133, Београд: Завод за проучавање културног развитка Србије.

9 Вуксановић, Д., Ћаловић, Д. и Ђорђевић, М. М. нав. дело.

10 Muhammad, A. (2016) The relevance of philosophy in media and communication research, *Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)*,

сматрајући да филозофирање, као такво, представља нужан исход филозофске комуникације, а она је „интегрални део филозофије”¹¹. Другим речима, савремена филозофија не може се студирати без ослоња у комуницирању (што је њена карактеристика сагледана у распону од Сократа /Socrates/ до Хабермаса /Habermas/ и Апела /Apel/), те је тако комуникација постала субјект филозофских истраживања или би бар то требало да буде. Ово, у исто време, не значи да филозофија медија настоји да успостави примат у изучавању сфере комуницирања, већ само да је неопходна као недостајућа дисциплина (синтеза) унутар савременог корпуса знања о комуницирању.

С друге стране, филозофија медија, потекла из домена естетике, додирује се и с једном посебном облашћу примењене естетике, а то је естетика комуникација. Наиме, естетика комуникација, како само име каже, бави се естетском (чулном) страном комуницирања које је, како смо мало пре истакли, неопходно филозофији. Опажајна димензија комуницирања, те естетско искуство које одатле проистиче, било да је реч о телима, гестовима или уметности, представља интердисциплинарно конституисани предмет естетике комуникација.¹² По својој интердисциплинарности и тематици коју обрађује, за естетику комуникација би се с правом могло рећи да представља оно тематско-методско осавремењавање и проширење савремене естетике које проблемски води до филозофије медија. У чему је, међутим, разлика и како је треба разумети?

Иако естетика комуникација као свој истраживачки предмет, најшире узевши, третира готово све савремене чулне феномене, она је концентрисана више ка оној страни чулности која припада свету уметности и хуманих естетских вредности, а које спадају у оквире најразличитијих комуникацијских активности. За разлику од естетике комуникација, филозофија медија се односи према нешто одређенијем предмету истраживања и комуницирање третира искључиво кроз медијску призму: приступ предмету испитивања, односно медијима, такође је интердисциплинарне природе, али се не тиче само естетске, него и филозофске стране истраживања. Тачније, иако је филозофија медија поље истраживања интердисциплинарног карактера, она се првенствено темељи у филозофији – из које, најшире гледано, црпи своју

епистемолошку, онтолошку, етичку, естетичку, и сличну истраживачку инспирацију.

Шта су основни разлози који су условили појаву филозофије медија и да ли она представља неко посебно, критичко проширење естетике нашег доба, или пак самосталну дисциплину, која тежи еманциповању од естетике упркос томе што као једну од својих развојних могућности, унутар властитог интердисциплинарног распона истраживања, негује естетику медија. Најпре, само питање заснивања филозофије медија, коју тек очекује дијалектички пут утемељења, пошто је реч о релативно младој филозофској дисциплини, врло је сложено и почива на ноторној чињеници да су медији данас обухватили свет и обујмили стварност, те да као широко распрострањени, а недовољно познати феномен, заслужују системско проблемско испитивање, које се неће ослањати на до сада позната знања, односно уверења о медијима, присутна у комуникологији, студијама медија и културе, социологији или психологији медија, већ ће у себи садржати карактеристичну филозофску димензију и приступ – мишљење мишљења (о медијима).

Све претходно речено, на извешан начин, значи да се филозофија медија не уплиће толико у саму чулност и она сазнања која су у основи чулног порекла (као што то чине естетика и естетика комуникација), већ она треба да конституише општи теоријски оквир за повезивање таквих знања у једно, имајући, пре свега, у виду критичко-проблемско преиспитивање чулности која се генерише, репродукује, дистрибуише и реципира медијским путем. Ова потрага за синтезом представља полазну тежњу филозофије медија, њен специфични сазнајни ерос – да се медијски свет стави под критичку лупу рефлексија филозофске, па и естетичке природе, како би из такве једне критике израсла свеобухватна теорија која ће се бавити и чулним сазнањима и комуникацијама и стварношћу, али из оптике која подразумева стварност једне нове медијске културе.

С овим у вези, ваља напоменути да се као важан интегрални део филозофије медија, а унутар управо ове дисциплине, а не естетике, развија и естетика медија. Занимљиво је да ова релативно нова истраживачка област више задире у филозофију, па тако и филозофију медија, него што се ослања на традиционалну (општу) естетику и њена посебна усмерења. Ипак, она је, како се чини, основна спона између естетике нашег доба и филозофије медија. Примера ради, поједини интерпретатори естетику медија виде као подручје истраживања које се налази негде између феноменологије,

естетике окружења и филозофије технологије.¹³ Повратак на филозофске теме нарочито је упадљив када је реч о естетици окружења (*environmental aesthetics*), која би, на извешан начин, требало да буде пандан филозофији природе. Осим овога, естетика медија ваљало би да се бави и „медијски сензитивном” теоријом текста, односно начинима трансформисања текста у одговарајући медијски садржај.¹⁴ Оно што је, заправо, према нашим схватањима, и најзначајније, како за естетику медија тако и за филозофију медија, јесте то да се најпре унутар ових дисциплина утемељују носећи појмови, да би се тек потом оне могле развити као засебне области истраживања.¹⁵

Шта је *novum* који у односу на општу естетику доноси филозофија медија, а у чему се она ослања на традицију? Већ је речено да савремени медији генеришу један нови чулни универзум (простор-време), који није непосредно опажљив, али је ипак опажљив. Савремена комуникациона технологија, која омогућава такво једно артифицијелно посредовање чулно опажљиве стварности, својим системским деловањем, односно применом, потпомогла је да ова нова парадигма постане једна посебна врста естетске стварности – медијска реалност. Ову реалност у тексту условно посматрамо као јединствену, мада се она може поделити на симулирану, кибер, виртуелну, дигиталну и томе сличну стварност, при чему могуће класификације ближе одређују начин њеног настанка, у технолошком смислу речи.

На ову реалност, могуће је, по нашем мишљењу, апликовати већину традиционалних естетичких знања, штавише – готово сва питања која су релевантна за традиционалну естетику и њен појмовник, углавном се могу, на сличан начин, упутити и медијској естетици, при чему се за филозофију медија везује шири хоризонт очекивања, који у себи обухвата и онтологију и епистемологију и етику медија, а понајвише проблемски приступ целокупној сфери медија и њеној засебној стварности. Не треба, притом, заборавити да је ова сфера, односно полазиште за анализу, те чулни предмет филозофије медија, својеврсна комуникабилна естетичност као таква, али која није хуманог већ артифицијелног (техничког) порекла и карактера.

13 Hausken, L. (2016) My take on Media Aesthetics – Position paper, *Sensorium Journal* 1, на страници: <https://liu.se/sensorium/my-take-on-media-aesthetics/>; Приступљено: 27. 07. 2018.

14 Исто.

15 “Since the term medium still was of importance to us, we came up with ‘media aesthetics’, first as a label, then as a notion to be developed”. Исто.

Новоуведена разлика показује се као битна за раздвајање предмета истраживања између естетике и филозофије медија, јер последња истражује техничким путем генерисану чулност, која је, уз то, и *a priori* комуникабилна, тј. првенствено је намењена комуницирању. Такође, основна сврха овако произведене чулности тржишног је карактера, иако то није уочљиво на први поглед. Стога је задатак филозофије медија, између осталог, да укаже на интересну позадину која стоји иза медијске естетике и оних вредности које се групишу око ње. Другим речима, филозофија медија, као примењена естетичка (филозофска) дисциплина, има задатак не само да истражи чулно, лепо и уметничко у свету медија, већ да ову парадигму подвргне системској критици. Отуда она, у сазнајном контексту, користи готово све расположиве алатке естетике, али се рефлексивно-критички подухвата и дубљег задатка, проблемски радећи на властитом предмету истраживања.

Битно диференцирање између предмета естетике, најшире узевши – а то је повезано с чулним сазнањем, и предмета филозофије медија, састоји се у томе да се овај други, за разлику од предмета естетике, константно мења и реформулише, услед сталног усавршавања технолошке стране медијским путем произведене (ететске) културе. Речју, чини се да је филозофија медија, у односу на естетику, адаптибилнија, посматрајући истраживачки контекст, односно тзв. дух времена, пратећи његове сталне промене, диктиране технолошким напретком и иновацијама. Такође, филозофија медија углавном је проблемско-критички настројена према владајућим друштвено-економским вредностима, што с естетиком често није случај. И најзад, филозофија медија не само што ни приближно није дефинисала свој истраживачки предмет, већ то није учинила ну у погледу метода, а ни основних појмовних категорија којима оперише. Што се терминологије тиче, и ту је, за разлику од естетике, филозофија медија на самом почетку. Све ово може се узети у обзир било као компаративна предност или недостатак филозофије медија у односу на њену матичну дисциплину. Па ипак, заступајући, на себи својствен начин, и естетику и филозофију у оквирима данашњих интер- и трансдисциплинарних истраживања домена комуникабилне чулности, филозофија медија настоји да оствари онај задатак који је Хегел (Hegel) приписао филозофији – да је своје време у мислима захваћено.

ЛИТЕРАТУРА:

Hausken, L. (2016) My take on Media Aesthetics – Position paper, *Sensorium Journal* 1, на страници: <https://liu.se/sensorium/my-take-on-media-aesthetics/>.

Кон, Ж. (2001) *Естетика комуникације*, Београд: Клио.

Muhammad, A. (2016) The relevance of philosophy in media and communication research, *Journal Of Humanities And Social Science* (IOSR-JHSS), Volume 21, Issue12, Ver. 2.

Stepanov Dr. M., *What is pragmatic media philosophy in philosophy of media?*, поглавље 1. “What is the philosophy of media?”, на страници: <http://www.nordprag.org/papers/epc1/Stepanov.pdf>.

Вуксановић, Д. (2007) Естетско у медијима и у естетици, у: *Филозофија медија: Онтологија, естетика, критика*, Београд: Факултет драмских уметности: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Чигоја.

Вуксановић, Д. (2017) Перспективе филозофије: Филозофија медија, у: *Филозофија медија 3: Онтологија, естетика, критика*, Београд: Факултет драмских уметности: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Чигоја.

Вуксановић, Д., Алић, С. и Ћаловић, Д. (2012) Филозофија медија, *Култура* бр. 133, Београд: Завод за проучавање културног развоја Србије.

Вуксановић, Д., Ћаловић, Д. и Ђорђевић, М. М. (2018) Текст позивног писма за научну конференцију *Филозофија медија: Медији и алтернатива*, Јагодина, Кончарево.

Divna Vuksanović
University of Arts in Belgrade, Faculty of Drama Arts –
Department of Theory and History, Belgrade

AESTHETICS AND MEDIA PHILOSOPHY

Abstract

This text deals with the relation between the aesthetics and the philosophy of the media, in a number of ways. First of all, the article shows that the philosophy of the media has been first recognized in the domain of aesthetics, or more precisely, modern aesthetics. Then, it determines the subject of research, in relation to aesthetics as the preceding discipline. In terms of research methods, the paper continues with a comparison between aesthetics and the media philosophy. Namely, the media philosophy, in contrast to aesthetics, appears exclusively in the context of interdisciplinary research. Also, the philosophy of the media is related to the aesthetics of communication, and is then considered in relation to the media aesthetics. It turns out that the philosophy of the media really uses the same repertoire of issues as the aesthetics, but additionally poses those questions that relate to new aesthetics i.e. the media reality. Such reality is, as we well know, a result of technology. The media philosophy, however, does not question just the artificially or technologically produced sensibility, it also deals with the theories that define such sensibility. This is why the media philosophy is an opinion of an opinion that studies the entire domain of the media, including different theories of the media. And finally the media philosophy, which is definitely more than a mere aesthetics of the media since it has its own epistemological, ontological, ethical and other aspects of study, is most of all based on the critique of the media as well as the background of the media – which is the world of the capital. It is, therefore, an engaged theory whose starting point is in aesthetics and the outcome in a critical questioning of the sphere of sensibility generated in the media.

Key words: *aesthetics, media philosophy, aesthetics of communication, aesthetics of the media, critique*

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

DOI 10.5937/kultura1861399P

УДК 793.3:1

originalan naučni rad

THE SUBJECT OF DANCE: DANCE BETWEEN BODY AND SOUL

Abstract: *Despite the fact that dance is inconceivable without a body dancing, the soul was traditionally understood as the subject of dance. Given the fact that the art of dance underwent its first aesthetical analysis during the modern era, as one of the fine arts, it was philosophically understood against the background of dualism, of soul and body being separated and mutually exclusive entities. In such context, the body was seen as a mere material object, deprived of any features required for the subject of any art. On the other hand, the soul was seen as active, productive, creative, as the origin of meaning and as using body to convey meanings to other minds. Therefore, for the first dance aesthetics the soul was interpreted as the subject of dance, and the body as its instrument. However, the modern idea of dance became the basis for its theoretical inquiry, to be questioned only in the second half of the 20th century. Relying on phenomenology, contemporary dance aestheticians inverted such idea, proclaiming body as the true subject of dance, and ascribing to the body all creative and artistic features that were traditionally ascribed to the soul. In this essay I will examine such inversion, by comparing the most important consequences of the traditional idea with new, contemporary and alternative solutions, based on the idea of body as a kinaesthetic phenomenon. The analysis will show the problems of such inversion, as well as possible further consequences of the idea that body, a kinaesthetic phenomenon, is the true subject of dance.*

Key words: *dance, dance aesthetics, body, dualism, kinaesthesia, movement*

Aesthetics of dance is not a prominent field of aesthetics. During the 18th century this fact became obvious, raising more than a

few questions concerning the origins and the conditions of this problem. Namely, if the art of dance is accepted as one of arts, and it is, why are there so few philosophical reflections which address it? In Francis Sparshott's words: „On the one hand, it has traditionally been held that dance was the first and in some ways the most fundamental manifestation of whatever it is that all fine arts manifest. On the other hand, the way general works in aesthetics are written seldom reflects this estimate: dance aesthetics is not assigned a key role in aesthetics, examples used to illustrate general points are seldom drawn from dance, dance is not assigned a central place in systems of fine arts.”¹

The question is, obviously, not to be bogged down by inspecting the art of dance as such, which was, as we have already pointed out, recognized and accepted as one of fine arts. More or less equal with others, but as a fine art nonetheless. In my opinion, the origins of this problem are to be sought in philosophy, that is in aesthetics – in the way it was conceived and organized, so that it excluded prominent position of dance, while at the same time including prominent positions of other arts, such as music, literature or painting. I do not want to say that the immanent constitution of aesthetics is such that it cannot give rise to a theoretical consideration of dance, as if it would be impossible to develop an aesthetics of dance. On the contrary, I would like to suggest that there is no difference between dance and other arts in this respect, arts which did get their prominent position in the domain of aesthetics; the fact that dance is rarely analyzed is, therefore, even more striking. In other words, there is no special quality intrinsic to dance which makes it more difficult for theoretical analysis and its verbal articulation than the other arts. Although philosophy will struggle with any of the arts, them being bound to non conceptual media of expression, this problem was never seen as an obstacle for aesthetical research – at least not as one that would cancel such research in advance and for good.

If that is so, how are we to understand that it was due to aesthetics that we are today left only with a few examples of dance being philosophically investigated and interpreted? Among various possible strategies of approach to this problem, I would like to propose the following one. Namely, I believe that there are specific presuppositions in philosophy which entered the domain of aesthetics and ruled over its questions, answers and concepts, making aesthetics blind for the phenomenon of dance. In other words, in almost all traditional aesthetical theories there

1 Sparshott, F. (1982) On the Question: Why do Philosophers Neglect the Aesthetics of Dance?, *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, Congress of Research in Dance, p. 5.

are governing ideas which do not belong to aesthetic research as such, but are imported from other, wider philosophical positions – sometimes even those of the same author. Given that they are not of aesthetical origin in strict terms, such ideas can distort aesthetical thought, since they shape its domain of investigation in advance, not relying on the aesthetic phenomenon. Hence, they are governing ideas – regulative ones, in Kantian terms: they are accepted in advance, and so they influence the domain of aesthetic research in advance. If those ideas would be excluded from the aesthetical research, it would, perhaps, become more open to the possibility of drawing its questions, concepts, arguments and positions exclusively from the aesthetic experience, from the aesthetic phenomenon.

If we apply this line of thought to the problem of there being no or almost no aesthetical theory of dance, the consequence would be the idea that dance was not seen as a prominent art because of some of those governing and regulative non aesthetical ideas. In other words, the consequence is that aesthetics of dance could be truly possible only if aesthetics could be freed from such wider philosophical presuppositions and directed towards the phenomenon of dance, that is the phenomenon of dance as is lived and experienced both in the production and in the reception of this fine art.

Such an idea is, surely, to be proved by more concrete analysis. However, for such an analysis to be complete, it would require questioning of various and numerous concepts, ideas and positions usually considered to be adequate for both description and analysis of dance, both in lay and in academic context. In this essay I will focus on only one such example, namely on the question of the subject of dance: who is it that actually dances? In my opinion, this question is of some importance for the study of dance, since the idea that it is the mind, the soul – and not the body – that represents the proper subject of dance was one of the most influential of governing and regulating ideas that defined positions of traditional aesthetics in its relationship to dance.

Mind-body gap: is dance only in our heads?

The art of dance became recognized as one of the fine arts during the 17th and 18th century: its full presence in the cultural life of western Europe has, however, taken place during the 19th century.² The 20th century witnessed the liberation of the art of dance from its traditional constraints and fixed forms, both in terms of the phenomenon of modern dance and the phenomenon

2 Thomas, H. (2003) *The Body, Dance, and Cultural Theory*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 94-95.

of mixing various dance poetics into unique and specific dance pieces, not to be easily classified within any systematization of dance forms or styles. I am talking of dance in the context of fine arts, where it firstly became recognized in the form of ballet, later to be developed in more flexible manners. The reason for such focus of this research is to be found in the development of the traditional philosophy, as it was dominantly orientated on fine arts – and not, for example, on folk art or on other cultures with their specific understanding of the meaning, function and essence of specific arts.³

Thus, I am focusing on the art of dance in terms of dance being one of the fine arts only because the question here is how did traditional philosophy and aesthetics approach this art, and why in such manner.⁴ Since traditional philosophy was almost exclusively orientated on fine arts, I will follow the same focus: the art of dance was, in the same context, also seen only as one of the fine arts, while folk dances, for example, were not subjected to philosophical analysis. Other approaches to the art of dance are, of course, also possible, but they will not be a part of the present analysis.

However, the development of dance as one of the fine arts is to be instructive for our purposes in another respect. Namely, since traditional philosophy was orientated solely on the fine arts, it only considered dance as one of its subjects – however rarely and with no wider expansion – when dance itself became recognized as one of the fine arts. That is to say that aesthetics of dance in proper sense, although not much developed, can be found only in philosophies of the modern era, especially of the 18th century. For example, authors like Charles Batteux and d'Alembert Jean le Rond considered dance to be one of the fine arts and offered mutually contradictive ideas regarding its place in the classical system of arts – Batteux considering it to be one of the five cardinal arts, and d'Alembert excluding it from such system and replacing it with architecture.⁵

Still, such character of early philosophical considerations of dance defines the horizon of wider philosophical ideas governing more concrete aesthetical inquiries. The most prominent of them

3 There are, of course, few exceptions – comparisons of European and non European approach to arts, but they are rare and not defining the positions of main traditional aestheticians.

4 Sparshott, F. (1995) *A Measured Pace. Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 3-4.

5 Kristeller, P. O. (1951) The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 4, p. 497; Batteux, Ch. (2015) *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, Oxford: Oxford University Press, p. 3.

is Descartes's metaphysical position, namely the one stating the existence of two – and only two – created and finite substances, *res cogitans* and *res extensa*. As a founder of rationalistic philosophy, Descartes influenced not only philosophies of Leibniz, Spinoza, and other rationalists, but also – via critique of his positions – the empiristic philosophy and even the scientific thought of 17th century. His dualistic metaphysics was, despite the fact that not all of modern philosophers were Cartesianists, widely influential since it provided the first metaphysical background for the modern idea of mind-body gap.

Regarding the aesthetics of dance, Descartes is important mostly in two respects. Firstly, his dualistic metaphysics implies that soul and body are two separate entities, miraculously interconnected in the human being. The term 'miraculously' is here used as, for Descartes, there was no possibility for the human mind to explain this connection in any scientific, that is in any philosophical manner; it could only see that mind and body are interconnected, while at the same time knowing that they are modi of two different substances without any possible link between them.⁶ Secondly, Descartes's positions regarding the possibility of proper knowledge are such that the realm of *res extensa*, to which body is confined, is less knowable than the realm of soul, the realm of *res cogitans*. If there is to be proper knowledge of the body, that is of *res extensa*, it is to be found in mathematical and purely rational ideas describing extension as its main attribute. Ideas originating from senses, therefore, can never be clear or distinct – they can never offer us proper knowledge; therefore, they are to be considered as knowledge of lesser degree.⁷

Before we analyze the relationship of these ideas of Descartes with the problem of the aesthetics of dance, or the lack of it, first it should be shown that a reference to Descartes's metaphysics is not a matter of interpretation, but the matter of the factual dance experience and its understanding. Namely, the problem of the absence of the aesthetics of dance gained its visibility during the second half of the 20th century. Authors who reflected upon this problem often criticized traditional philosophy as being too rigid and too much rationally orientated to elucidate the phenomenon of dance. Among many issues then considered to be origins of the neglect of dance, the question of body is especially accentuated: as dance is unimaginable without the body dancing, such focus is not very surprising. However, the ironical twist here is that it actually should be surprising, for the argument of

6 Wilson, M. D. (2005) *Descartes*, London: Routledge, pp. 155-157.

7 Gombay, A. (2007) *Descartes*, Malden: Blackwell Publishing, pp. 41-43.

dance aestheticians was that it was exactly the body as such that was neglected in traditional philosophy, and, consequently, in traditional aesthetics.⁸ In other words, the problem of the absence of dance is, actually, only the consequence of the corresponding absence of body: traditional philosophy being orientated on mind and its features, be it rational or sense cognition, it had no sense for body as such, and could not allow for it to emerge as a philosophical problem even in the mode of dance.⁹

Here we have a striking example of previously presented thesis that traditional aesthetics in its approach to dance was under the influence of non aesthetic, wider philosophical ideas. However, the problem to which dance aestheticians reacted was not merely the problem of traditional philosophy being blind to the phenomenon of body and dance, but more the problematic fact that it has transferred those ideas into the very practice of dance – that is, into the way dancers and coreographers themselves understand their art, even if they did not have any contact with the history of philosophy. As Sondra Horton Fraleigh shows, not just dance theory, but the dance practice as such was infused with ideas that mind (or soul) and body are two separate entities, in terms of body being mindless, i.e. body being only an instrument for the workings of the mind.¹⁰ As such, mind-body gap reveals itself as far more sinister: it arranges in advance the very production of dance, both in terms of coreography and dance performance.

Fraleigh analyzes the problem into its elements: the mind-body gap is inscribed in the art of dance while it is present even in the educational process of becoming a dancer. In order to become a dancer, one has to ‘rule over’ one’s body – to be able to control it, to discipline it, so the body would do whatever soul and mind demand of it to do.¹¹ The fact is undeniable – as all of us know, it takes years of exhausting exercise to be able to do *arabesque* or *manege*. However, facts are not in question here – the problem lies in their interpretation: we should ‘control’ and ‘discipline’

8 Fraleigh, S. H. (2004) *Dancing Indentity. Metaphysics in Motion*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 8-10.

9 In words of Erick Hawkins: ‘But how we have forgotten human eyes *that move*; or live fingers with *three* wonderful joints; our exquisite knees; our spines that wriggle and grow with meaning; the magic aliveness where our legs nestle into the body; and even the head, not thinking life into a standstill, but feeling life into existence. I would like to help us remember.’ Hawkins, E. (1992) Theatre Structure for a New Dance Poetry, in: *The Body is a Clear Place and Other Statements on Dance*, Princeton: A Dance Horizon Books, p. 8.

10 Fraleigh, S. H. (1996) *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, p. 9.

11 Fraleigh, S. H. (1996) *Dance and the Lived Body*, p. 9.

the body, make it a proper 'instrument' of the mind and/or soul. Therefore, if we are to control, discipline, and rule over the body, making it subject to our intentions, then the body is not the subject of dance – it is an instrument of dance.

Such understanding of dance involves several other consequences: namely, if the body is merely an instrument of dance, and it is an instrument to be used by the mind and the soul, then the true subject of dance is the mind (or the soul). Hence, it is the soul that truly dances, since the very essence of dance is produced by it – and not by the body, which is merely used for such essence to be manifested in material realm, in *res extensa*, or in the public domain. Therefore, dance is essentially not a bodily event, but the event of the expression of states of mind, may they be of cognitive or of emotional character. So, we've reached the origin of previously mentioned inversion: although dance is unimaginable without some body dancing, it is nevertheless often understood as non-bodily in its character. Such paradox, once revealed as a paradox, is seemingly easy solved – the body should be returned to dance, and dance to the body. However, as I will show further on, aesthetics of dance will find this solution rather problematic.

Another consequence of the same dualistic approach to the art of dance is the primacy of the coreography, i.e. of the coreographer.¹² Namely, once the body is expelled from dance, and proclaimed to be its instrument only, there is no need for the subject of dance to be literally the person dancing, that is now their soul. The subject of dance could now be the author of dance, the creator of its idea which is to be embodied via the body as the instrument – and that body does not have to be the body of the one and the same person. Therefore, if the dance is essentially not in the body, but in the soul, there is no need for it to be in the soul of the dancer: now coreographer can step forward as the true subject of dance, since it is he who conceives it, who truly creates the dance.¹³ In those terms, dancers are reduced to little more than their bodies: their souls should receive the idea of dance from coreographer and apply it to their bodies, so dancers are merely interpreters – not proper artists.

If we are to involve the audience in this little sketch, it would represent the final 'magnetic ring' of this rather platonistic hierarchy: namely, according to such understanding of dance, the audience is to enjoy the original idea of the coreographer,

12 Sparshott, F. (1995) *A Measured Pace. Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, pp. 373-374, 376.

13 Pouillaude, F. (2017) *Unworking Coreography. The Notion of the Work in Dance*, Oxford: Oxford University Press, pp. 216-217.

and not the bodily movements of dancers *per se*. Given that those movements merely embody the original idea made in the soul of the choreographer, it is just that idea that should be recognized in the reception of dance, although it is translated into another realm, the realm of *res extensa*.¹⁴ Disproportion of the senses primarily used in the performance of dance and in its reception also endorses such interpretation: the dancer is not differentiated from the dance he is performing, so he cannot see himself in the manner in which a pianist can hear himself playing. On the other side, spectators are detached from the dance, they do not move: it is the epiphany of the contemplative attitude that is to allow for cancellation of the body so the original idea of the soul embodied through it could finally be reached. The audience is, in one way or the other, to unpack the bodily movement and to retrieve the original mental idea translated into the body by the dancer.

If we take a step back and consider modern philosophical ideas which are the background of such interpretation of dance, ideas of Descartes, we can show that aesthetics of dance indeed was clearly infused with ideas of non aesthetic origin. The influence of Descartes's dualistic metaphysics is obvious in the detachment of body and soul, in the mind-body gap. However, such dualistic metaphysics not only differentiates between the mind and the body, but it also reserves any kind of meaning exclusively for the realm of the mind. Therefore, the body cannot be the origin of the art of dance since it cannot be the origin of any meaning, and arts do convey meaning – even if it is non verbal.

Moreover, in Descartes philosophy – and in much of the scientific worldview of modern ages – the body is not only the instrument of the mind, but also, understood in its own essence, a complicated machine. That is, the body is understood in terms of the new mechanistic physics, which equates bodies among each other in terms of them all being one single material substance, Descartes's *res extensa* we might say. Such view of the body is highly problematic for aesthetics of dance, since it does not differentiate between the human body, which can be the subject of dance, and other bodies, which could never dance. The human body, even the dancing one, is here seen not as a possible subject, but necessary as an object, one among the other material objects in the world. Therefore, such body may be seen in aesthetic terms only in two cases: first of all, as a pure material to be formed, similar to colors, marble, tones, clay and so on in case of other arts. If it is understood as a material of aesthetic

14 Pouillaude, F. (2017) *Unworking Coreography. The Notion of the Work in Dance*, pp. 163-164.

production, then it is to be formed and shaped by the soul, as we have seen earlier.

Another possibility is related to the reception of dance, not to its production: if the body is to be experienced aesthetically, it has to be infused with some phenomenality different from its plain sense-perceptive features, which it shares with other material objects. That is, it has to be artistically formed and shaped; but then, aesthetic experience it conveys has nothing to do with its mechanistic bodily essence, but with the transformation it has endured. In other words, aesthetic experience is not and could not be about the body - it is about the mind which manifested itself through the body. And, therefore, we learn that the body as such cannot have any aesthetic meaning whatsoever; it could only be seen as such as it is the soul of the audience that experience it as an aesthetic phenomenon – it is the soul that recognizes artistic meaning. Thus, as we have seen, if there is to be any proper knowledge of the body, it should not be sought for in aesthetic experience: aesthetic experience will not reveal the true nature of the body, since it consists of unclear ideas which could not become distinct, conceptually differentiated. The true nature of the body is to be known only via science, that is through the insight of reason; hence, if the body is to reveal itself in its own domain, that would not be the domain of art, of dance. Finally, if that is so, then the body cannot be the proper subject of dance. However, it is just that.

Dancing body and dance aesthetics

Traditional philosophical ideas I previously sketched with regard to the problem of the subject of dance, the primacy of soul over the body, do not belong to the phenomenon of dance as such. As we have seen, those ideas originate from the general metaphysical and epistemological domains of philosophy, and they organize aesthetical approach to the phenomenon of dance in advance. Such aesthetical analysis of dance, however, is to be understood as its specific interpretation, problematic in some of its core concepts and ideas, which can be questioned and changed. In this respect, aesthetics of dance merely follows the same line of development which was taken by aesthetics as such: namely, in the period of modern ages aesthetics was slowly, but constantly releasing itself from the metaphysical and epistemological influences, to which it was subjected during centuries of philosophical questioning of aesthetical problems, since Plato and Aristotle onwards.

The idea that dance should be freed from such constraints of modern metaphysics and epistemology was first actualized through abandoning of the mind-body gap I've previously

analyzed. Namely, the idea that the soul is the subject of dance and that the body is merely its instrument, perhaps even its object, is now replaced by the idea that it is the body that dances, i.e. that the body is the true subject of dance. Such reversal is plain enough: since the art of dance cannot be conceived without the body, here we apply Occam's razor – we will not accept complicated explanations if there could be offered more simple ones. In other words, we are to start with minimal conditions of dance, and not progress to accept other, more complicated ones if that is not necessary. Therefore, we start with the body: it is the body that dances.

However, as it was the case with previously described interpretation of dance being actualized by the soul, the idea that the body is its true subject also implies certain consequences. Firstly, the idea goes against the understanding of body as an instrument; secondly, it goes against the primacy of the choreographer; and thirdly, it implies that the content and meaning of dance should be derived from the body – that they no longer have purely mental character. Now, if the body is no longer to be considered as an instrument of the soul, then the origin of dance cannot be the choreographer anymore, since he does not dance, does not work with his own body. The primacy of dance production is, thus, returned to the dancer. However, such primacy is now orientated on the dancer's body, not on his soul: therefore, the body has to be understood as active and artistically creative – not as passive anymore. If the body is interpreted as the true origin of dance, it also has to be understood as 'intelligent' – not as mere matter, deprived of mind.

Nevertheless, such consequences and ideas are problematic in few respects. Firstly, if the body is now accepted as the true subject of dance, where does that leave us with respect to the soul? Does this mean that the soul, the mind, and mental events in general have nothing to do with dance? This problem is, once again, to be resolved in more general and not strictly aesthetical terms. Namely, in question here is not only the idea that mental events are the true origin of dance, but the very differentiation of mind and body. Therefore, by stating that the body is the true subject of dance aestheticians do not just claim that the mind or the soul have nothing to do with dance. On the contrary, they are challenging the very division, the very separation of mind and body that was the paradigm upon which traditional dance aesthetics relied. Hence, such questioning would also have some anthropological consequences, if not even metaphysical ones.

To state that the body is the true subject of dance, then, implies that there is no gap between mind and body, i.e. that their differentiation is false. In this respect 20th century aesthetics of

dance reaches out for another wider philosophical background, namely for phenomenology, which offered it philosophical means for challenging the mind-body opposition. At first glance, such strategy does not seem as very innovative: if the traditional aesthetics reached out for the main metaphysical and epistemological positions of its era, 20th century aesthetics reaches out for an alternative, but again not in terms of developing aesthetical theory out of the aesthetic phenomenon as such – it relies upon already formed philosophical positions.

However, there are two main differences in the traditional and the 20th century approach. Firstly, while traditional aesthetics relied on philosophical background without questioning such strategy, 20th century aesthetics of dance reaches out for phenomenology with clear purpose of finding alternative for the traditional model, that is only in terms of criticizing traditional positions. Therefore, phenomenology is here used for clearing the area of aesthetical research so it would be able to approach to the phenomenon of dance, as it is present in aesthetic experience. Much in the spirit of the phenomenological method.

Secondly, phenomenology is here chosen as a weapon of choice by no chance. Namely, the second generation of phenomenologists turned much more to problems of body and perception; Maurice Merleau-Ponty being the most prominent of them. Merleau-Ponty offered a new perspective on the body, criticizing the very dogma of modern science – that all bodies are essentially only modes of the unique matter, mechanistically explained. In opposition to mechanistic worldview, Merleau-Ponty opted for the idea of a sensitive, lived body, for the difference clearly experienced between our own, human body and the other bodies, to which we relate via our body.¹⁵ Thus, the leveling of the human body to a mere material object is here cancelled, only to open the new possibility of the human body to be considered active, sensible, creative and even thinking. Therefore, traditional opposition between the soul and the body is now transformed into the unity of the cognitive body, of the body endowed with features previously ascribed to the soul.

The influence of Merleau-Ponty's philosophy on the aesthetics of dance is clearly shown in Fraleigh's analysis of dance.¹⁶ Moreover, Maxine Sheets-Johnstone, another important dance aesthetician, points out to the possibilities of using the phenomenological method not just in terms of departure from the traditional positions, but also for the positive and creative

15 Carbone, M. (2004) *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy*, Evanston: Northwestern University Press, pp. 23-24.

16 Fraleigh, S. H. (1996) *Dance and the Lived Body*, pp. 3-4, 12.

development of aesthetical analysis of dance.¹⁷ In following lines I will try to analyze few crucial consequences of such approach.

Now, if the body is the subject of dance, what does it mean? Surely, it means that it is the body, and not the soul, which is creating the dance and understanding it completely, in a bodily manner; the question of *bodily knowledge* is here to arise. To state this is to say that in creating dance the body is not merely dancing, producing moves and possessing the space, a description is adequate for the traditional understanding of the body as an instrument. So, there has to be more: the body has to be the subject of dance, that is it has to produce dance in terms we earlier ascribed to the soul. Thus, it is not a question of the body that *knows how* to do certain moves, because it was trained to do them, but more the question of the body being able to *know what* it is doing. So, the question would now be is there some kind of bodily rationality comparable with the rational knowledge of the traditional soul?

Surely, to use terms like 'bodily rationality' or 'bodily knowledge' here sounds problematic, since rationality and knowledge were traditionally ascribed to the soul, and not to the body; it is exactly this sort of inversion that dance aestheticians want to introduce with their theories. To illustrate: 'On the pre-reflective level there is no possibility of being 'self-conscious' in the sense of apprehending the body as an object. On the pre-reflective level, consciousness can only exist its body as the contingency of its being, as the inescapable structure of its existence. As such, it is the unreflected-upon, lived experience which pinpoints the consciousness-body relationship at the primary ontological level.'¹⁸ Therefore, if we accept such an idea, it would mean that 'knowledge', 'rationality' or 'self-awareness' of the body is realized on primeval level, out of which every idea of soul being rational or self-aware is further to be deduced. The 'self-awareness' of the body is, thus, realized in a manner of sheer self-presence, which is to be understood as the fundamental phenomenon of human existence, 'one phenomenon that never leaves us'.¹⁹

However, the idea of the body being creative or knowing by itself is bound to - again phenomenologically - questioning the realm of sense perception and searching for its basic form. In the case of dance aesthetics, as it is, for example, shown with

17 Sheets-Johnstone, M. (1966) *The Phenomenology of Dance*, Madison and Milwaukee: The University of Wisconsin Press, pp. 10-12.

18 Sheets-Johnstone, M. (1966) *The Phenomenology of Dance*, pp. 35-36.

19 Henry, M. (2009) *Seeing the Invisible: On Kandinsky*, London: Continuum, p. 5.

Sheets-Johnstone, the body and its movement are proclaimed as the very basic form of making contact with other bodies, that is with the world around us.²⁰ The argument accentuates not just the body, but its movement in space and among other objects as the primary condition for us to have any sense perception in the old sense of the term – that is, as the primary manner in which the world is opened to us.²¹ The same strategy is shared by Michel Henry, who argues for kinaesthetic phenomena being not only fundamental phenomena of world comprehension, but also for them being sort of sinaesthetic medium out of which specific realms of auditory or visual experience can be differentiated.²² Thus, for Henry the specific media of perceptual experience (visuality, audibility, etc.) are never pure, but always referring back to more basic horizon where they are all interconnected.

Such strategy of the primacy of bodily movement aims for more aesthetic purposes: for example, if the body is now placed as a subject of dance, reception of dance also has to be placed into the body, but this time into the bodies of spectators. In other words, following this interpretation, it would be wrong to assume that the reception of dance is to be resolved exclusively on the level of visual perception, because visual perception is only based on this more fundamental bodily kinaesthetic level of ‘perception’.²³ Therefore, aesthetic experience of dance is also to be explained as a kinaesthetic phenomenon, grounded in the fact that spectators too have this specific kinaesthetic knowledge via their own bodies. Surely, spectators would not dance, except in some specific cases, but they can nevertheless experience dance as a kinaesthetic phenomenon since their own self-awareness is primarily based in the kinaesthetic experience of their own bodies. Nevertheless, this is not the case of projecting movement seen onto one’s own body and its self-awareness: it is much more the case of reacting kinaesthetically on the kinaesthetical phenomenon, recognized via synesthesia, that is via mutual cooperation of multiple senses.

20 Sheets-Johnstone, M. (1966) *The Phenomenology of Dance*, pp. 17-18, 20.

21 Parviainen, J. (2002) Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance, *Dance Research Journal*, Vol. 34, No. 1, Congress on Research in Dance, p. 15; Sheets-Johnstone, M. (2011) *The Primacy of Movement*, Expanded Second Edition, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 113-114, 120; Mickunas, A. (1974) The Primacy of Movement, *Main Currents in Modern Thought*, Vol 31, No. 1, pp. 8-9.

22 Henry, M. (1975) *Philosophy and Phenomenology of the Body*, The Hague: Martinus Nijhoff, pp. 82-83.

23 It is a matter of distorting the primacy of vision in dance. See: Thomas, H. (2003) *The Body, Dance, and Cultural Theory*, pp. 101-102.

As we can see, the very realm of kinaesthetic experience, being fundamental and grounding for more concrete experiences of specific senses, such as vision, is here doubled, both in the context of art production and of art reception, somewhat repeating the mind-body gap of traditional philosophy. Surely, there is no gap here, not in the full sense of the word, but there is a differentiation between two layers of the same experience – one considered to be more basic and fundamental, and the other to be more present to the body's 'eye'. For example, in the case of reception there is the surface layer of visual perception following the dance, and the more fundamental kinaesthetical layer of the body as such, which allows for the visual perception to convey much more than merely seeing the body conveys from one place in the space to the other. The kinaesthetical layer should allow us to feel the dance, and not just to see it move.

In the case of production, the body that dances is at the same time by itself, behind and in front of itself, since it is aware of its previous movement, of the movement it does at the given moment of time, and of the movement which is yet to come. The dancer has double self-awareness, since 'A pre-reflective awareness of space is thus also intrinsic to any lived experience of consciousness-body; hence, intrinsic to the dancer's lived experience of the dance'.²⁴ Therefore, to be able to dance, dancer has to be present to himself in a very special mode of self-awareness: he has to know his current bodily position and the one that is immediately to come, without having time to rationally think it through – he has to act in the moment, without pause. The same goes for awareness that the current bodily position was a consequence of the previous one.

Such self-awareness, as we can see, is the very idea of bodily (kinaesthetic) self-awareness, as presented by, for example, Sheets-Johnstone.²⁵ However, although posited as an unique flow of bodily positions and co-present awareness, such explanation still implies a doubling much similar to the one mentioned with regard to reception of dance. The question still remains – is this doubling, then, a consequence of traditional ideas still secretly present even in this reversed aesthetics of dance, proclaiming body to be its subject? Or is it an effect of two main positions from which we are considering the phenomenon of dance, production and reception? It seems that the idea of the body as the subject of dance demands blurring of the line between production and reception: they are both explained by reference to kinaesthetic basis of human experience, and they both have

24 Sheets-Johnstone, M. (1966) *The Phenomenology of Dance*, p. 28.

25 Ibid, pp. 35-37.

more productive and active, as well as more receptive and passive side. Perhaps it even demands for the final equation of those positions. Nevertheless, those and similar questions still did not find their proper answers in contemporary aesthetics of dance; on the other hand, they do reveal the direction of its future development.

Another problem for further development of dance aesthetics is the hermeneutical one. Namely, although expressed in various terms and in more than a few attempts to distort traditional concepts and to invent new ones, concepts more adequate to the aesthetics of dance and forged out of the aesthetic experience of dance, most dance aesthetics agree in one point: the art of dance is not mere mechanic movement of the material body which is endowed with some additional and unexplicable meaning. On the contrary, the very process of dance is immanently meaningful since it intrinsically involves transformation of the dancer – of the dancer's self, we may add.²⁶ In other words, the meaningfulness of dance is produced solely by the body in its movement, but its constitution is defined by the fact that the experience of dance is, by its very character, transformative (and creative) – for the dancer as well as for the audience. However, if that is so, then the analysis of dance is confined to a hermeneutic circle: there is no solid ground upon which it could build its findings, for that ground – the phenomenon of dance – is in constant movement and change. In McNamara's words: 'In light of this and the other hermeneutic phenomenological principles discussed above, any investigation of a dance phenomenon is not only about understanding what the meaning of that phenomenon is, but also about the processes of the investigator's own construction of meaning as well.'²⁷

In my opinion, in an attempt to reveal it as the phenomenon of importance for aesthetics, aesthetical theories of dance up until now focused more on finding this dance-specific realm and the background horizon for its analysis than on developing precise interpretations of the field they've discovered. Therefore, they are still not precise and developed enough in more than one respect. Still, it is also my opinion that future analysis of this field of aesthetics could be very fruitful not only in terms of elucidating the question of dance, but also in terms of offering new perspectives for philosophy of art in general. By investigating the realm of body in motion, of kinaesthetic phenomenon as the

26 Sparshott, F. (1995) *A Measured Pace. Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, p. 5.

27 McNamara, J. Dance in Hermeneutic Circle, in: *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, ed. Fraleigh, S. H. Hanstein, P. (1999), Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, p. 170.

basis for all other perceptual and perhaps aesthetic phenomena, we could, perhaps, follow the indication offered by E. Hawkins: 'Biblically, in the beginning was the word; but now the tender gesture could resurrect the world.'²⁸

BIBLIOGRAPHY:

- Batteux, Ch. (2015) *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, Oxford: Oxford University Press.
- Carbone, M. (2004) *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy*, Evanston: Northwestern University Press.
- Gombay, A. (2007) *Descartes*, Malden: Blackwell Publishing.
- Hawkins, E. (1992) Theatre Structure for a New Dance Poetry, *The Body is a Clear Place and Other Statements on Dance*, Princeton: A Dance Horizon Books, pp. 8-11.
- Henry, M. (1975) *Philosophy and Phenomenology of the Body*, The Hague: Martinus Nijhoff.
- Henry, M. (2009) *Seeing the Invisible: On Kandinsky*, London: Continuum.
- Kristeller, P. O. (1951) The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 4, pp. 496-527.
- McNamara, J. Dance in Hermeneutic Circle, in: *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, ed. Fraleigh, S. H. and Hanstein, P. (1999), Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 162-187.
- Mickunas, A. (1974) The Primacy of Movement, *Main Currents in Modern Thought*, Vol 31, No. 1, pp. 8-12.
- Parviainen, J. (2002) Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance, *Dance Research Journal*, Vol. 34, No. 1, Congress on Research in Dance, pp. 11-26.
- Pouillaude, F. (2017) *Unworking Coreography. The Notion of the Work in Dance*, Oxford: Oxford University Press.
- Sheets-Johnstone, M. (1966) *The Phenomenology of Dance*, Madison and Milwaukee: The University of Wisconsin Press.
- Sheets-Johnstone, M. (2011) *The Primacy of Movement*, Expanded Second Edition, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Sparshott, F. (1982) On the Question: Why do Philosophers Neglect the Aesthetics of Dance?, *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, Congress of Research in Dance, pp. 5-30.
- Sparshott, F. (1995) *A Measured Pace. Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, Toronto: University of Toronto Press.

28 Hawkins, E. (1992) *Theatre Structure for a New Dance Poetry*, p. 11.

Thomas, H. (2003) *The Body, Dance, and Cultural Theory*, New York: Palgrave Macmillan.

Fraleigh, S. H. (1996) *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Fraleigh, S. H. (2004) *Dancing Indentity. Metaphysics in Motion*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Wilson, M. D. (2005) *Descartes*, London: Routledge.

Уна Поповић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет –
Одељење за филозофију, Нови Сад

СУБЈЕКТ ИГРЕ: ИГРА ИЗМЕЂУ ДУШЕ И ТЕЛА

Сажетак

Рад је посвећен поређењу традиционалног и савременог естетичког разумевања игре, пре свега питању њеног субјекта – ко заиста игра? Традиционална естетика за субјект игре проглашава душу, при чему се тело разумева као пуки инструмент којим се душа користи како би оно уметничко у игри манифестовала у домену интерсубјективности. Савремене феноменолошке естетике игре обрћу ову позицију, те за субјект игре проглашавају тело. Анализе у раду показују, поређењем неколико кључних примера, начин на који је ова инверзија спроведена, као и последице које повлачи нова идеја тела као субјекта игре. Коначно, рад резултује у критичком експозеу основних поставки феноменолошке естетике игре, као и у указивању на могући хоризонт њеног даљег развоја.

Кључне речи: *игра, естетика игре, тело, дуализам, кинестеза, покрет*

ИСТРАЖИВАЊА



Железара, педесете године 20. века,
Музеј Југославије, фонд Стеван Крагујевић

Факултет савремених уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1861419S

УДК 72:069.9(497.11)"1940"

оригиналан научни рад

ИЗЛОЖБА НОВЕ НЕМАЧКЕ АРХИТЕКТУРЕ У БЕОГРАДУ 1940. ГОДИНЕ

Сажетак: У корпусу изложби архитектуре које су обележиле међуратни период српске архитектуре, велику пажњу привукла је изложба Нове немачке архитектуре, која је одржана у Београду октобра 1940. године. Била је то прва изложба немачке национал-социјалистичке архитектуре у иностранству. Учеиће у организационим активностима узео је сам врх југословенских власти са кнезом Павлом, као покровитељем исте. Програмски део изложбе припремио је арх. Алберт Шпер, као инспектор јавних радова престонице Рајха, а по директивама министра спољних послова Рибентропа и министра пропаганде Гебелса. Изложба је привукла велику пажњу стручне и шире јавности, а о њој је исцрпно извештавала дневна штампа. У раду су протумачени друштвени, културни и политички аспекти ове архитектуре и њен пријем у српској и југословенској архитектури.

Кључне речи: Београд, изложба, нова немачка архитектура, сајмиште, друштво, култура, политика

Важност изложби у историји новије српске архитектуре потврђена је у различитим аспектима њених историографских изучавања. Изложбе архитектуре омогућавају слојевит увид у контекст друштвених услова, културе, уметности и духа једног времена, размишљања и ставова струке, али и политичких и идеолошких чинилаца. Оне су често биле одраз међудржавних односа и делотворни принцип културне размене. Ови принципи нарочито заступљени били су на изложби Нове немачке архитектуре у Београду. То је била прва изложба националсоцијалистичке градитељства изван немачких граница. Одржана је у Немачком павиљону на Сајму

у Београду између 5. и 16. октобра 1940. године „... под покровитељством Њ. Кр. Вис. Кнеза Намесника Павла”.¹ Важност ове изложбе била је толико велика, да је на Радио Београду био емитован пренос уживо, док је дневна штампа о истој ревносно извештавала.²

Немачке власти су изложби посветиле велику пажњу и приказале најзначајније примере своје нове архитектуре.³ Били су изложени модели најважнијих грађевина у Берлину и другим већим градовима, „... који служе општим потребама ... националсоцијалистичког грађевинарства да ствара за заједницу. То су модели зграда важних државних надлештава, школа, касарна и других установа које имају друштвени значај”, а осим грађевина приказани су и „... пространи тргови и широке улице немачких градова. Ту су и планови за изградњу и обнову немачких градских насеља...”, као и макете „... фабричких зграда које се налазе у шумским пре-

1 Аноним, (2. X 1940) Изложба „Нова немачка архитектура” биће свечано отворена 5. октобра у Немачком павиљону на Сајмишту, *Политика*, стр. 6 (у даљем тексту: Аноним, Изложба „Нова немачка архитектура”).

2 Аноним, (5. X 1940) Репрезентативна изложба нове немачке архитектуре отвара се данас пре подне у Немачком павиљону на Сајмишту, *Време*, стр. 5 (у даљем тексту: Аноним, репрезентативна изложба).

3 Међу изложеним радовима међуратна штампа је издвојила Краљев трг у Минхену, Дом немачке уметности у Минхену, Партијске конгресне зграде у Нирнбергу, Канцеларство Рајха са собом за рад вође Рајха, Олимпијски стадион, Аеродром Темпелхоф, висећи мост у Хамбургу, типске пројекте школа и дејчјих домова; видети: Аноним, (2. X 1940) Изложба нове немачке архитектуре одржаће се на Београдском сајмишту од 5. до 16. октобра”, *Време*, стр. 9. У даљем тексту: Аноним, Изложба нове немачке архитектуре. О овој изложби видети и: Б. (1940) Изложба нове немачке архитектуре на београдском сајмишту, *Београдске општинске новине* X, стр. 854-858; Аноним, (2. X 1940) Изложба немачке архитектуре у Београду, *Време*, стр. 9; Аноним, (6. X 1940) Њ. Кр. Вис. Кнез Намесник и Кнегиња Олга на свечаном отварању изложбе немачке нове архитектуре у Београду, *Политика*, стр. 1; Аноним, (6. X 1940) Њихова Краљевска Височанства Кнез Намесник и Кнегиња Олга на изложби немачке архитектуре, *Време*, стр. 1; Аноним, (6. X 1940) Њ. Кр. Вис. Кнез Намесник и Кнегиња Олга присуствовали су свечаном отварању изложбе нове немачке архитектуре, *Време*, стр. 5; (у даљем тексту: Аноним, Њ. Кр. Вис. Кнез Намесник и Кнегиња Олга присуствовали су свечаном отварању изложбе); Аноним, (7. X 1940) Банкет министра грађевина г. Вуловића у „Српском краљу” поводом немачке архитектонске изложбе, *Правда*, стр. 4; Валтерс, Р. (13. X 1940) Поводом изложбе немачке архитектуре. Грађевинска уметност велике Немачке, *Политика*, стр. 11-12; Anonim, (1940) Nova nemačka građevinska umetnost / Neue deutsche baukunst, Berlin: Volk and Reich, Verlag; Kadijević, A. (2005) Odjeci arhitekture totalitarizma u Srbiji, *Dans* 51, Novi Sad: Društvo arhitekata Novog Sada, str. 46; Благојевић, Љ. (2007) *Нови Београд: оспорени модернизам*, Београд: Завод за уџбенике Београд, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 52.

делима...”.⁴ Осим тога, били су изложени пластички радови професора Брекера, нацрти гоблена професора Пајнера и слике са ниρνбершких партијских зборова.⁵

Изложбу је организовао „... генерални инспектор јавних радова престонице Рајха г. професор Алберт Шпер према директивама министра спољних послова Рајха г. фон Рибентропа и министра пропаганде ... г. др. Гебелса”.⁶ Друштвено-политичка пажња коју су српске и југословенске власти посветиле овој изложби осведочена је присуством кнеза Павла, који је отворио изложбу, кнегиње Олге, читавог државног врха и дипломатског хора.⁷ Свечано отварање изложбе обележило је идеолошки обојено излагање професора Хетлагеа, који се обратио у својству изасланика инспектора Шпера. Он је представио „... принципе нове грађевинске уметности у ... Немачкој, нарочито наглашујући активно учешће Вође Рајха канцелара г. Хитлера у стварању архитектуре и грађевинарства Трећег Рајха. На крају говора, професор г. Хетлаге замолио је Њ. Кр. Височанство Кнеза Намесника да отвори изложбу. У пратњи професора г. Хетлагеа и Вернера Марха, Њихова Краљевска Височанства и остали гости прошли су полагањем све изложбене дворане, заустављајући се дуже времена пред појединим изложеним моделима и макетама. Нарочито интересовање показала су ... за зграду канцеларије Рајха у Берлину и ... моделе који показују уређење партијских зграда и стадиона у Ниρνбергу”⁸ (слика 1).

То је био својеврсни преседан, будући да чланови владарске династије лично нису присуствовали ни највећим националним светковинама у сопственој земљи.⁹ Идеолошка позадина била је нескривена. Отворено је промовисана тоталитарна естетика немачке националсоцијалистичке архитектуре, као део стратегије политичког приближавања Немачкој, које су југословенске власти систематски спроводиле. Показало се да је иза ретроградних идеја и начела немачке

4 Аноним, (10. X 1940) Данас ће на сајмишту бити свечано отворена велика изложба немачке грађевинарске уметности, *Политика*, стр. 6.

5 Аноним, Изложба нове немачке архитектуре, стр. 9.

6 Аноним, Изложба „Нова немачка архитектура”, стр. 6.

7 Аноним, (6. X 1940) У присуству њ. кр. вис. кнеза Намесника и кнегиње Олге јуче је свечано отворена велика изложба нове немачке архитектуре, *Политика*, стр. 5-6. (У даљем тексту: Аноним, У присуству).

8 Исто, стр. 6.

9 То се може закључити на основу новинарских извештаја са разних националних свечаности, освећења меморијала и других објеката на којима није било забележено лично присуство краљевске породице. О томе видети чланке из листова *Политика*, *Време* и *Правда*, као и извештаје у АЈ-74.

тоталитарне архитектуре отворено стао читав државни врх, највише инстанце власти и да је правац развоја југословенске архитектуре био одређен и трасиран, али убрзо и прекинут ратним збивањима, насилно као што је и покушано са његовим увођењем у српску и југословенску градитељску културу.¹⁰ Строги канони ове архитектуре и њена тоталитарна визија света нису били прилежни српској култури и слободарској традицији, па нису оставили дубљи траг, осим у издвојеним позним примерима јавних грађевина које су грађене уз финансијску потпору Државе, попут Министарства грађевина из 1940. године.¹¹



Слика 1 Алберт Шпер, *Канцеларија Рајха*, свечани трем, Берлин, 1938; извор илустрације: <https://www.saak.nl>

Међу главним карактеристикама националсоцијалистичке архитектуре био је агресивно пласирани монументализам, чији је ефекат у штампи оцењен „... без варљивог сјаја...”, са чистом „... класичном складношћу”, одакле је произишлаго „... грандиозност нових немачких грађевинских објеката усклађена ... са целисходношћу и практичним потребама којима је грађевина намењена. Њеној лепоти много додаје и то што су је немачки архитекти повезали са околином и местом на којем је подигнута. У њиховим антички симетричним, класично-вертикалним линијама осећа се струјање младићског самопоуздања и вере у живот, а те две врлине красиле су старе Јелине и старе Германе. Нова Немачка тежи да их чврсто утемељи у своје уметничко стварање.”¹² (слика 2)

10 О политичким уливима у српску архитектуру видети: Маневић, З. (1984) Архитектура и политика (1937–1941), *Зборник за ликовне уметности* 20, Нови Сад: Матица Српска, стр. 293-308.

11 О Министарству грађевина видети: Банковић, В. (2005) Нова зграда министарства грађевина Краљевине Југославије, Наслеђе VI, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 163-174.

12 Аноним, У присуству, стр. 6.



Слика 2 Паул Лудвиг Трост, *Пантеон славе*, Краљевски трг, Минхен, 1935; извор илустрације: <http://www.essential-architecture.com>

Полагањем права на класично градитељско наслеђе и њену културу, али и повлачењем паралела са властитом националном прошлошћу, као легитимним наследником класичних тековина, нова немачка архитектура градила је нове конструкте једне непостојеће традиције и тако творила „Нову традицију”. Међутим, то није била она изворна и природна традиција, пошто је била лишена свог основног елемента, а то је стваралачка слобода. „Нова традиција” није познавала и уважавала креативни потенцијал градитеља и њихову ауторску особеност, јер је сматрано да је „... архитекта овде био само посредник између воље и идеала”.¹³ Уместо тога, ова архитектура се определила за друштвени колективитет, фокусирајући се на јавном карактеру грађевине, њеној поруци, намени и пропагандној улози, која је своју материјализацију имала у тотализујућој естетици хибридних монументалистичких грађевина, где је монументално доведено до апсурда, и које су своју идеју црпили из дубоког убеђења у изворност класичног наслеђа и животност ове архитектуре. Оцењено је да „... жива архитектонска уметност Немачке јесте једна врста израза државне моћи...”, која је као и у „... свима великим историјским епохама ... у тесној вези са моћи земље, њеним законима, рангом и достојанством”.¹⁴ Међутим, она није имала негативну друштвену рецепцију од стране савременика, и сматрано је да „... својим особинама и својим тежњама архитектонска уметност ... унапред одређена да видно полаже необориву политичку вољу”, и у

13 Аноним, Репрезентативна изложба, стр. 5.

14 Исто, стр. 5.

том смислу је „... политички напор ... раван архитектонском делу”.¹⁵

Политички напори профилисали су идеолошку и естетску форму нове немачке архитектуре, која активно рачуна и на незаобилазну улогу вође Рајха, који својим узором трасира правце њеног развоја. Он „... сам ствара нацрте за велике аутостраде и за подизање читавих градова, као и за уређење многих предела”, и „... никад ништа не воли да диктира...”, већ да „... само препоручује своје идеје, а да слуша и туђе”, те да се „... Његова љубав за архитектуру огледа ... у томе што на своме имању на Оберсалцбергу има канцеларију у којој израђује планове”.¹⁶ Међутим, иза воље диктатора који „не воли да диктира” крио се заправо један отворени, агресивни став, који је потпуно поништио аутономност архитектонског стваралаштва, јер је увек „... много значајнији онај који наређује да се гради од архитекте...”.¹⁷

Политичко и архитектонско рефлектовано је у јединственом простору, који је на отварању београдске изложбе препознат у ставу да „... Држава преко својих уметничких органа у народу развија смисао за уметност ...”, и да су национал-социјалистичке грађевине „... намењене јавној друштвеној потреби, израђене тако да могу да приме у своја недра огроман број људи, да их озаре здравом светлошћу...”, али се убрзо показало да је ова светлост имала злокобне и претеће одсјаје, како самим градитељским фондом, његовим строгим цртама, тако и ратним ужасима које су њихови идеолошки оци креирали. Међутим, југословенске власти их нису препознале, и на изложби су изразиле своје дивљење и симпатије за архитектуру која је настала под диктатом нацистичког режима.

Студија простора била је важно место ове архитектуре, будући да је директно доведена у везу са хуманистичким аспектом ове архитектуре или одсуством истог, будући да је „... Задатак архитектуре био да се стотине хиљада људи задрже у простору као једна целина...”, па овде „... нису поједине мере схваћене према појединцу већ према формацијама”.¹⁸ Истакнуто је да треба „... нарочито подвући велики успех нове немачке архитектуре у томе што је умела да у тим просторијама огромних димензија у волумену маса учесницима отклони оно тешко осећање које појединци осећају кад се нађу у високом техничком објекту, неоргански

15 Исто, стр. 5.

16 Аноним, (16. X 1940) Хитлер као архитекта, *Правда*, стр. 8.

17 Аноним, Репрезентативна изложба, стр. 5.

18 Исто, стр. 5.

повезани са њим, јер им тада изгледа да су ништавни и смрвљени огромношћу масе мртве материје. Нова немачка архитектура успела је на један чаробан начин да учесницима у тим великим техничким објектима појача снагу и веру у себе зато што се осећају органски повезани за њих, те са њима заједно живе и делају.”¹⁹ (слика 3)



Слика 3 Вернер Марх, *Олимпијски стадион*, Берлин, 1936;
извор илустрације: <https://www.theguardian.com>

Међутим, каква је заправо била улога човека у овој хипермонументалистичкој архитектури? Да ли је она заиста могла одговорити изазовима које је пред себе поставила? Друштвена улога је произашла из диктата политичког тоталитета, који је градитељским остварењима арогантно показивао расну супериорност немачке нације, на чему је посебно инсистирао нацистички режим. Из тежње да се идеолошка слика пројектује кроз дискурс архитектуре и њених репрезентативних јавних грађевина, заправо је потпуно поништена улога појединца, негирана у креираном идеалу друштвеног колективитета. У том смислу, хуманистичка позиција човека се изгубила у огромним потезима „мртве материје”, а сама идеја о вери и снази, изгледа да је управо нестала у тешким осећањима и ништавности у сусрету са агресивном реториком ове архитектуре, која је перцепирана и прихваћена као споменик једне бруталне ауторитарне власти, која је своју моћ потврђивала у репресивима и агресивним наступима своје нове архитектуре.

Зашто би југословенска власт тежила оваквим узорима, који нису били својствени националном бићу њених народа?

¹⁹ Аноним, У присуству, стр. 6.

Можда се одговор делимично крије у речима немачког посланика фон Херена, који је приликом отварања изложбе између осталог рекао да се „Баш овде у Југославији ... укрштају многе старославне културе, у овој земљи која је као и ми, имала да води љуту борбу за своју слободу, за своје националне тежње. У овој земљи у којој ... мора да се извојује решење социјалних проблема, нова немачка архитектура – у то сам уверен – наићи ће на разумевање”.²⁰ Разумевање свакако није изостало, о чему сведоче речи министра грађевина Данила Вуловића који је оценио да су „... Туђи културни утицаји деловали ... плодно на наш народни дух обогаћујући га новим искуствима и подстицајући у њему развој нових духовних снага. Немци као вековни, непосредни суседи нашег народа, корисно су културно утицали на ток губања наше народне културе, и ова величанствена изложба нове немачке грађевинске уметности несумњиво ће извршити сличан подстрек на идеје и остваривање наших архитеката и инжењера. Не мање ће бити важан и утицај ове изложбе на оплемењивање укуса широких народних слојева у Југославији”.²¹

Да ли се разбијена национална слика, настојала поново склопити на основама колективитета пројектованог у новом стилу југословенског градитељства, које би некритички усвојило наративе немачког националсоцијалистичког немарштва? Одговори на ова питања се могу пронаћи у дубокој политизованости југословенске културе, и напуклих темеља југословенског идентитета. У закаснелим покушајима санирања друштвених и националних пукотина, архитектура се показала изузетно захвалним средством. Архитектуром се настојао обновити идентитетски принцип, а сасвим неочекивано он је тражен у тоталитарним доктринама које му нису биле природно извориште. Стога естетика Нове традиције није била суштински примењива у контексту српске и југословенске архитектуре. Изградња југословенске Нове традиције није се одвијала по очекивањима њених мецена, који су узор пронашли на изложби немачке националсоцијалистичке архитектуре.

Ширењу идеологије нове немачке архитектуре, допринела су и предавања немачких професора, која су одржана у данима трајања изложбе на престижним београдским научним и просветним установама. Предавање са темом „Нови погледи на развитак немачке архитектуре” одржао је Даниел

20 Аноним, Њ. Кр. Вис. Кнез Намесник и Кнегиња Олга присуствовали су свечаном отварању изложбе, стр. 5.

21 Исто, стр. 5.

Кренкер, професор историје архитектуре, на позив Друштва за историју уметности на Универзитету у Београду.²² Поводом изложбе нове немачке архитектуре предавање о немачкој средњовековној пластици одржао је професор историје уметности са Берлинског универзитета Вилхелм Пиндер, на позив југословенско-немачког друштва.²³ Предавање о новој немачкој архитектури на примеру Берлина, одржао је арх. Ханс Штефан, члан канцеларије Алберта Шпера, на позив београдског удружења инжењера и архитеката.²⁴ Ова предавања наишла су на добар одзив стручне јавности и јавних личности из политичког живота.

Пажњу великог броја посетилаца привукла је и сама изложба коју је обишло чак 32.000 посетилаца.²⁵ Изложбу је пратио и обимни каталог у коме су била илустрована најбоља дела немачке националсоцијалистичке архитектуре.²⁶ Организоване посете имали су архитекти, инжењери и чиновници Министарсва грађевина и љубљански

22 Аноним, (9. X 1940) Министар грађевина г. Данило Вуловић на предавању о новој немачкој архитектури, *Време*, стр. 5; Аноним, (9. X 1940) Берлински професор за историју архитектуре г. Др. Кренкер одржао је синоћ предавање о новој грађевинској уметности. Ово предавање приређено је поводом немачке архитектонске изложбе у Београду, *Политика*, стр. 10; Аноним, (10. X 1940) Предавање професора г. др. Кренкера, *Правда*, стр. 17; Аноним (10. X 1940) Министар грађевина г. Данило Вуловић на предавању о новој немачкој архитектури, *Правда*, стр. 18.

23 Аноним (12. X 1940) Професор историје уметности др. Пиндер одржаће данас предавање о немачкој пластици у Средњем веку, *Време*, стр. 10; Аноним (13. X 1940) Немачка пластика у средњем веку, *Политика*, стр. 21.

24 Аноним (13. X 1940) Дух нове Немачке у монументалним грађевинама, *Време*, стр. 5; Аноним, (15. X 1940) Преуређење Берлина као пример градње у новој Немачкој, *Политика*, стр. 6; Аноним, (15. X 1940) Како се изграђује Берлин, *Време*, стр. 11; Аноним, (16. X 1940) Предавање грађевинског саветника арх. г. Штефана. Берлин ће изменити свој изглед и постати један од најлепших градова Европе, *Време*, стр. 8.

25 Према чланцима из дневне штампе у прва два дана изложба је имала чак 3.000 посетилаца; видети: Аноним, (7. X 1940) Изложбу нове немачке архитектуре посетило је јуче преко три хиљаде лица, *Време*, стр. 5. У наредних десет дана, закључно са 12. октобром број посетилаца био је око 32.000 од тога 12.000 одраслих и 20.000 студената. Видети: Аноним, (15. X 1940) Изложба „Новог немачког грађевинарства” у немачком павиљону на београдском сајмишту биће отворена до 16. о. м. закључно, *Политика*, стр. 6; Аноним, (16. X 1940) Изложба „Новог немачког градитељства” у Немачком павиљону на београдском сајмишту, *Правда*, стр. 5.

26 У штампи се помињао каталог са 80 илустрованих дела; Аноним, Изложба нове немачке архитектуре, стр. 9. Други извори помињу каталог од 100 илустрованих дела; Аноним, (15. X 1940) Изложбу „Новог немачког грађевинарства” на београдском сајмишту посетило је до сада преко 32.000 лица, *Време*, стр. 12.

општински архитекти.²⁷ Такође, за све посетиоце Министарство саобраћаја је омогућило посебне олакшице.²⁸ Изложбу су посетиле и многобројне личности из јавног и политичког живота.²⁹

Реакције на немачку изложбу нису изостале ни из стручних кругова. Архитекти Драгомир Поповић и Милица Крстић, дали су позитивне оцене ове изложбе.³⁰ Такође, у време одржавања изложбе актуализоване су идеје о реализацији Олимпијског стадиона у Старом граду по пројекту арх. Вернера Марха, а актуелно је било и подизање Београдске опере.³¹

У време одржавања изложбе, одвијале су се и друге културне приредбе које су имале за циљ продубљивање политичких односа са немачким властима. Осим поменутих предавања, био је одржан концерт регенсбуршког црквеног хора „Врапчића”, који је у сали Коларчеве задужбине свечано отворио београдску музичку сезону.³² У време одржавања изложбе актуелно је било и освећење камена темељца нове немачке евангелистичке катедрале у Београду, које је у присуству високих немачких и југословенских званица обављено свега

27 Аноним, (8. X 1940) Група архитеката Министарства грађевина на изложби нове немачке архитектуре, *Време*, стр. 5; Аноним, (9. X 1940) Инжењери министарства грађевина на изложби немачке архитектуре, *Време*, стр. 5; Аноним, (10. X 1940) Посете на немачкој изложби, *Правда*, стр. 18; Аноним, (17. X 1940) Љубљански општински архитекти у Београду, *Политика*, стр. 11.

28 Министарство саобраћаја одобрило је свим посетиоцима ове изложбе 50% попушта на свим југословенским државним железницама (Аноним, (2. X 1940) Низ великих немачких културних приредби, *Време*, стр. 9. У даљем тексту: Аноним, Низ великих немачких).

29 Аноним, (11. X 1940) Г. др. Корошец на немачкој изложби, *Време*, стр. 5; Аноним, (11. X 1940) Г. др. Корошец на немачкој изложби, *Политика*, стр. 6.

30 Крстић, М. (16. X 1940) Изложба немачке архитектуре у Београду, *Правда*, стр. 5; Поповић, Д. М. (1940) Изложба новог немачког грађевинарства, *Уметнички преглед* III, бр. 8, Београд: Музеј Кнеза Павла, стр. 249-252.

31 Угала, Д. (10. X 1940) Олимпијски стадион у Београду по замисли професора Вернера Марха, *Време*, стр. 7; Аноним, (12. X 1940) Грађење спортског стадиона и уређење доњег града, *Политика*, стр. 11; Здравковић, И. (1940) Исход конкурса за београдску Оперу, *Уметнички преглед* III, бр. 4-5, Београд: Музеј Кнеза Павла, стр. 144-148; Илијевски, А. (2011) Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата, *Годишњак града Београда* LVIII, Београд: Музеј града Београда, стр. 190-195; Марковић, И. Р. (2013) Провокација нове естетике; два пројекта архитекте Вернера Марха у Београду, *Зборник Матице Српске за ликовне уметности* 41, Нови Сад: Матица Српска – Одељење за ликовне уметности, стр. 163-180.

32 Аноним, Низ великих немачких, стр. 9; Аноним, (8. X 1940) Концерт хора регенсбуршке катедрале, *Политика*, стр. 6.

неколико дана по затварању изложбе.³³ Двор је у време одржавања изложбе био укључен у активности, попут посете исељеничком логору Немаца из Басерабије.³⁴ Било је појачано и антијеврејско расположење, а мржња је потпиривана у дневној штампи, која је била под контролом југословенских власти.³⁵ Тиме су југословенске власти показале своју полтронску позицију којом су се настојале додворити немачким властима, тако што су стварале политички амбијент по угледу на своје немачке узор.

Изложба немачке архитектуре у Београду остварила је своју мисију. Југославији и свету су приказана дела нове немачке архитектуре. Изложба је имала велику посету и изазвала је дивљење дела југословенске стручне јавности и њене штампе, допринела је политичком приближавању двеју земаља, и остварила идеолошки продор ван својих граница. Иако је тај продор био умерен и не нарочито раширен, он је несумњиво утицао на редефинисање одређених градитељских ставова, мање у српској, а нешто више у хрватској и словеначкој средини, где је перципиран као градитељски и културолошки модел који је крајем међуратног периода имао све више поклоника.

33 Аноним, (13. X 1940) Освећење камена темељца нове немачке евангелистичке цркве у Београду, *Политика*, стр. 26; Аноним, (18. X 1940) Освећење камена темељца немачке евангелистичке цркве у Београду, *Политика*, стр. 11; Аноним, (21. X 1940) Освећење темеља нове евангелистичке цркве у Београду, *Политика*, стр. 7.

34 Аноним, (8. X 1940) Њ. Кр. Вис. Кнегиња Олга посетила је прихватни логор за немачке исељенике из Басерабије, *Политика*, стр. 5.

35 У листу *Време* су готово свакодневно излазили чланци који су нападали Јевреје. Видети: Аноним, (11. X 1940) Јевреји – дошљаци успели су да се увуку у све гране наше привреде. Три групе Јевреја у Југославији, *Време*, стр. 6; Аноним, (13. X 1940) Јевреји – дошљаци у Београду улажу милионске своте у непокретности, *Време*, стр. 6; Аноним, (13. X 1940) Јеврејске централе у Београду, *Време*, стр. 6; Аноним, (15. X 1940) У трговини и целокупној привреди Баната Јевреји имају водећу улогу, *Време*, стр. 6; Аноним, (16. X 1940) Јеврејима – страним држављанима дозволе за боравак у нашој земљи неће бити продужаване, *Време*, стр. 6; Аноним, (16. X 1940) Сомборску чаршију држе Јевреји, *Време*, стр. 6; Аноним, (18. X 1940) Јеврејски капитали, *Време*, стр. 6; Аноним, (18. X 1940) „Руски цар” неће више бити централа Јевреја, *Време*, стр. 6 и друго.

ЛИТЕРАТУРА:

Аноним, (2. X 1940) Изложба „Нова немачка архитектура” биће свечано отворена 5. октобра у Немачком павиљону на Сајмишту, *Политика*.

Аноним, (2. X 1940) Изложба нове немачке архитектуре одржаће се на Београдском сајмишту од 5. до 16. октобра”, *Време*.

Аноним, (2. X 1940) Изложба немачке архитектуре у Београду, *Време*.

Аноним, (2. X 1940) Низ великих немачких културних приредби, *Време*.

Аноним, (5. X 1940) Репрезентативна изложба нове немачке архитектуре отвара се данас преподне у Немачком павиљону на Сајмишту, *Време*.

Аноним, (6. X 1940) Њихова Краљевска Височанства Кнез Намесник и Кнегиња Олга на изложби немачке архитектуре, *Време*.

Аноним, (6. X 1940) Њ. Кр. Вис. Кнез Намесник и Кнегиња Олга присуствовали су свечаном отварању изложбе нове немачке архитектуре, *Време*.

Аноним, (6. X 1940) Њ. Кр. Вис. Кнез Намесник и Кнегиња Олга на свечаном отварању изложбе немачке нове архитектуре у Београду, *Политика*.

Аноним, (6. X 1940) У присуству њ. кр. вис. кнеза Намесника и кнегиње Олге јуче је свечано отворена велика изложба нове немачке архитектуре, *Политика*, стр. 5-6.

Аноним, (7. X 1940) Изложбу нове немачке архитектуре посетило је јуче преко три хиљаде лица, *Време*.

Аноним, (7. X 1940) Банкет министра грађевина г. Вуловића у „Српском краљу“ поводом немачке архитектонске изложбе, *Правда*.

Аноним, (8. X 1940) Група архитеката Министарства грађевина на изложби нове немачке архитектуре, *Време*.

Аноним, (8. X 1940) Њ. Кр. Вис. Кнегиња Олга посетила је прихватни логор за немачке исељенике из Басерабије, *Политика*.

Аноним, (8. X 1940) Концерт хора регензбуршке катедрале, *Политика*, стр. 6.

Аноним, (9. X 1940) Инжењери министарства грађевина на изложби немачке архитектуре, *Време*.

Аноним, (9. X 1940) Министар грађевина г. Данило Вуловић на предавању о новој немачкој архитектури, *Време*.

Аноним, (9. X 1940) Берлински професор за историју архитектуре г. др. Кренкер одржао је синоћ предавање о новој грађевинској уметности. Ово предавање приређено је поводом немачке архитектонске изложбе у Београду, *Политика*.

Аноним, (10. X 1940) Данас ће на сајмишту бити свечано отворена велика изложба немачке грађевинарске уметности, *Политика*.

Аноним, (10. X 1940) Предавање професора г. др. Кренкера, *Правда*.

Аноним, (10. X 1940) Министар грађевина г. Данило Вуловић на предавању о новој немачкој архитектури, *Правда*.

Аноним, (10. X 1940) Посете на немачкој изложби, *Правда*.

Аноним, (11. X 1940) Г. др. Корошец на немачкој изложби, *Време*.

Аноним, (11. X 1940) Јевреји – дошљаци успели су да се увуку у све гране наше привреде. Три групе Јевреја у Југославији, *Време*.

Аноним, (11. X 1940) Г. др. Корошец на немачкој изложби, *Политика*.

Аноним, (12. X 1940) Професор историје уметности др. Пиндер одржаће данас предавање о немачкој пластици у Средњем веку, *Време*.

Аноним, (12. X 1940) Грађење спортског стадиона и уређење доњег града, *Политика*.

Аноним, (13. X 1940) Дух нове немачке у монументалним грађевинама, *Време*.

Аноним, (13. X 1940) Јевреји – дошљаци у Београду улажу милионске своте у непокретности, *Време*.

Аноним, (13. X 1940) Јеврејске централе у Београду, *Време*.

Аноним, (13. X 1940) Немачка пластика у средњем веку, *Политика*.

Аноним, (13. X 1940) Освећење камена темељца нове немачке евангелистичке цркве у Београду, *Политика*.

Аноним, (15. X 1940) У трговини и целокупној привреди Баната Јевреји имају водећу улогу, *Време*.

Аноним, (15. X 1940) Како се изграђује Берлин, *Време*.

Аноним, (15. X 1940) Изложбу „Новог немачког грађевинарства“ на београдском сајмишту посетило је досада преко 32.000 лица, *Време*.

Аноним, (15. X 1940) Изложба „Новог немачког грађевинарства“ у немачком павиљону на београдском сајмишту биће отворена до 16 о. м. закључно, *Политика*.

Аноним, (15. X 1940) Преуређење Берлина као пример градње у новој Немачкој, *Политика*.

Аноним, (16. X 1940) Јеврејима – страним држављанима дозволе за боравак у нашој земљи неће бити продужаване, *Време*.

Аноним, (16. X 1940) Сомборску чаршију држе Јевреји, *Време*.

Аноним, (16. X 1940) Предавање грађевинског саветника арх. г. Штефана. Берлин ће изменити свој изглед и постати један од најлепших градова Европе, *Време*.

Аноним, (16. X 1940) Изложба „Новог немачког градитељства“ у Немачком павиљону на београдском сајмишту, *Правда*.

Аноним, (16. X 1940) Хитлер као архитекта, *Правда*.

Аноним, (17. X 1940) Љубљански општински архитекти у Београду, *Политика*.

Аноним, (18. X 1940) Јеврејски капитали, *Време*.

Аноним, (18. X 1940) „Руски цар“ неће више бити централа Јевреја, *Време*.

Аноним, (18. X 1940) Освећење камена темељца немачке евангелистичке цркве у Београду, *Политика*.

Аноним, (21. X 1940) Освећење темеља нове евангелистичке цркве у Београду, *Политика*.

Anonim, (1940) *Nova nemačka građevinska umetnost / Neue deutsche baukunst*, Berlin: Volk and Reich, Verlag.

Б. (1940) Изложба нове немачке архитектуре на београдском сајмишту, *Београдске општинске новине* X, стр. 854-858.

Банковић, В. (2005) Нова зграда министарства грађевина Краљевине Југославије, *Наслеђе* VI, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 163-174.

Благојевић, Љ. (2007) *Нови Београд: оспорени модернизам*, Београд: Завод за уџбенике Београд, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Завод за заштиту споменика културе града Београда.

Валтерс, Р. (13. X 1940) Поводом изложбе немачке архитектуре. Грађевинска уметност велике Немачке, *Политика*, стр. 11-12.

Здравковић, И. (1940) Исход конкурса за београдску Оперу, *Уметнички преглед* III, бр. 4-5, Београд: Музеј Кнеза Павла, стр. 144-148.

Илијевски, А. (2011) Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата, *Годишњак града Београда* LVIII, Београд: Музеј града Београда, стр. 171-203.

Kadijević, A. (2005) Odjeci arhitekture totalitarizma u Srbiji, *Dans* 51, Novi Sad: Društvo arhitekata Novog Sada, str. 44-47.

Крстић, М. (16. X 1940) Изложба немачке архитектуре у Београду, *Правда*.

Маневић, З. (1984) Архитектура и политика (1937-1941), *Зборник за ликовне уметности* 20, Нови Сад: Матица Српска, стр. 293-308.

Марковић, И. Р. (2013) Провокација нове естетике; два пројекта архитекте Вернера Марха у Београду, *Зборник Матице Српске за ликовне уметности* 41, Нови Сад: Матица Српска – Одељење за ликовне уметности, стр. 163-180.

Поповић, Д. М. (1940) Изложба новог немачког грађевинарства, *Уметнички преглед* III, бр. 8, Београд: Музеј Кнеза Павла, стр. 249-252.

Угала, Д. (10. X 1940) Олимпијски стадион у Београду по замисли професора Вернера Марха, *Време*.

Tadija Stefanović
Faculty of Contemporary Arts, Belgrade

EXHIBITION OF NEW GERMAN
ARCHITECTURE IN BELGRADE, 1940

Abstract

Among architectural exhibitions that marked the interwar period of Serbian architecture, the exhibition of new German architecture held in Belgrade in October 1940 attracted great attention. It was the first exhibition of German national socialist architecture abroad. Top members of Yugoslav government took part in the organizational activities, with Prince Pavle as a patron. The exhibition was prepared by architect Albert Speer who was a public works inspector for the Reich capital, and according to the directives of the Foreign Minister Ribbentrop and propaganda minister Goebbels. The exhibition attracted a great deal of attention from both high-profile and wide public, and was reported widely by the daily press. It has interpreted the social, cultural and political aspects of German architecture and its reception in Serbian and Yugoslav architecture.

Key words: *Belgrade, exhibition, new German architecture, Sajmište, society, culture, politics*

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

DOI 10.5937/kultura1861435B

УДК 316.73"19"

78.011.26:316.324.8"19"

оригиналан научни рад

ТРАНЗИЦИЈА ПОП КУЛТУРЕ ИЗ ПОТРОШАЧКОГ У ХИПЕР- ПОТРОШАЧКО ДРУШТВО

Сажетак: Аутор овога рада бави се турбуленцијама популарне културе на прелазу из индустријског – масовног произвођачког, у постиндустријско – посткултурно хиперпотрошачко друштво. У првом делу рада, потрошачки менталитет идентификује се код потрошача, закупљеног потрошњом материјалних и симболичких добара, и код турбо или хиперпотрошача, који је потрошњу уздигао на ранг фетиша. И у једном и у другом случају потрошња не би могла функционисати без маркетинга, реклама и стварања робних марки. После подробне анализе општих одлика потрошње (у индустријској фази друштва) и хиперпотрошње (у постиндустријској фази), аутор под социолошку лупу ставља конзумирање популарних садржаја културе – филма и телевизије, а посебно различитих жанрова популарне музике. У одељку под насловом „Рок – од музике побуне до тржишног артикла” пропитују се трансформације рок музике и различитих начина њене рецепције, од првих тактова те музике до данас. Аутор анализира послератно тржиште младих, укључујући индустрију плоча, музичких касета, це-деова, видео-спотова и осталих носача звука. Економија рока и комерцијална подлога рок музике стављали су рок пред велика искушења, када је он морао да води двоструки живот: једном, да иде у сусрет укусу и очекивањима бројне и захтевне публике, а други пут да остваривањем профита задовољи незајажљиве апетите разних бизнисмена, музичких продуцената, организатора и менаџера.

Кључне речи: постиндустријско друштво, потрошња, популарна култура, тржиште, реклама, рок музика, публика

Увод

Индустријска друштва јесу друштва производње.¹ Снага тих друштава мерила се снагом њихових произвођачких капацитета, а продуктивност рада била је емпиријски показатељ њихове вредности на тржишту. Она јесу стимулисала потрошњу, али само зато да би наново производила. Данашња, тзв. *постиндустријска друштва*² потрошњу схватају као фетиш. У њима се троши да би се још више – трошило. А троши се све: од сапуна и производа за исхрану преко електричних апарата за домаћинство, све до рафинисане „робе”, попут речи, идеја и разноразних пројеката, који, скупно, спадају такође у „потрошни” материјал. Због тога Џон Фиск (Fiske) сматра да у потрошачком друштву позног капитализма свако представља потрошача, било да је реч о задовољавању материјално–функционалних потреба (храна, одећа, превоз) или оних које се убрајају у семиотичко–културне, као што су медији, образовање и језик.³

Статус појединца у либералном капитализму одређује се по мери његових потрошачких капацитета. Наравно да су ти потенцијали повезани са новцем, али се све то прелама кроз животне стилове у којима су уграђене емоције, жеље и потрошачке навике које неретко премашују могућности појединца. Статус робе данас имају и „производи” масовне и популарне културе, као што су филмови, романи, ТВ емисије и, надамце, музика. Највећи број те врсте производа прави се за једнократну употребу, по принципу „употреби и баци”. У том смислу, они се не вреднују више од, рецимо, ролне тоалет папира или најобичније тубе пасте за зубе. У времену у коме друштвено–економски односи од уметничког дела стварају робу, доживљавалац уметности трансформише се у конзумента (потрошача). Културна индустрија довела је до тога да оно што је специфично естетско бива потискивано

1 Индустијска друштва су вишеслојна и представљају различите фазе развоја индустријске револуције. Прва индустријска револуција догодила се са изумом парне машине, крајем XVIII века. Друга започиње у другој половини XIX века, када су пронађене нафта и електрична енергија. Трећа индустријска револуција („електронска”, „нуклеарна”) кренула је крајем 60-их година прошлог столећа и обележена је развојем технологије, од аналогне до дигиталне. Данас се налазимо на прагу Четврте индустријске револуције, која подразумева комбинацију физичког, дигиталног и биолошког света, доводећи на неки начин у питање појам хуманости (вештачка интелигенција, роботика, квантни компјутери, нанотехнологија). У овој фази, знање засновано на образовању постаје водећи ресурс друштвеног развоја, а са тим променама јављају се и потпуно нове категорије потрошача („миленијалци”).

2 Touraine, A. (1980) *Postindustrijsko društvo*, Zagreb: Globus.

3 Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Clio, str. 44.

за рачун појаве – куповине, присвајања, поседовања уметничког дела. Од потрошачког друштва у индустријској ери долази до подизања потрошње на још виши ниво у постиндустријској фази – настанка хиперпотрошачког друштва и мегаломанске потрошње свега и свачега.

*О потрошачком менталитету:
потрошачи и хиперпотрошачи*

Имајући у виду историјске периоде и социо-културне околности, конзумеризам као стање друштва у ери потрошачке цивилизације јавља се у оквиру три основна циклуса. Први циклус масовне потрошње почиње око 1880-тих година и завршава се са Другим светским ратом. Тада је измишљен масовни маркетинг и створен модерни потрошач. Нови циклус успоставља се око 1950. године, са којом заправо и почиње тзв. друштво масовне потрошње, а од краја 70-тих година догађа се чувени трећи чин потрошачких економија.⁴ Данас смо сведоци тог „трећег чина”, односно хиперпотрошачког друштва које је створило хиперпотрошача са карактеристичним потрошачким менталитетом, потребама и навикама. Треба имати на уму да је ово друштво било оквир културе коју називамо постмодерном.⁵

Основни појам конзумеризма као социјалне и културне појаве јесте *потрошња*. Наместо производње и понуде, потрошња у индустријском друштву све више постаје средиште друштвеног живота и културних вредности, а тиме и основ нових облика идентитета. Ово одређење засновано је на претпоставци да све већи број људи бира врсту посла чији је начин организације усклађен са вредностима *животног стила*. Значај потрошње огледа се у томе што она у другој половини XX века има већи домет од друштвених облика производње. Она обухвата све припаднике друштвене структуре: запослене и оне који то нису, младе и старе, људе са села и оне из градова, мушкарце, али и жене, чије учешће у производњи модерна привреда није очекивала. Потрошња нужно обухвата друштвене моделе слободног времена, па тако постаје средиште друштвеног живота и културних вредности. У таквим околностима животни стилови почињу да се заснивају на друштвеној организацији потрошње,

4 Липовецки, Ж. (2008) *Парадоксална срећа: оглед о хиперпотрошачком друштву*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 22–35.

5 Lyotard, J-F. (2005) *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju*, Zagreb: Ibis grafika, str. 1.

представљајући особени модерни образац статусног груписања.⁶

У току друге половине протеклог века дошло је до нових усмерења капитализма који је индуковао комерцијализацију, подстицање потражње и бескрајно умножавање потреба, најчешће лажних и вештачких. Свако развијено индустријско друштво тражи начине да стимулише потрошњу. До тога циља оно најпре стиже кроз систем рекламе путем кога се стварају вештачке потребе. Ту долази до фиктивног задовољства које се превасходно остварује у снобистичком односу и на нивоу *спектакуларне потрошње*. То је доба када потрошач постаје „краљ” и када сви производи, укључујући и оне које сматрамо „духовном храном”, излазе на тржиште и постају роба. Уз „раме” са детерцентима, телевизорима, веш-машинама и клима-уређајима стају књиге, компакт-дискови, филмови и други производи човековог духовног стваралаштва. Уметничко дело претвара се у производ, а публика као прималац задобија карактер конзумента.

У ери масовног потрошачког друштва и његове културе супермаркета, телевизије и рекламе, лако је запазити да културно стваралаштво прати економске законитости, следи критерије индустријске и серијске производње и уклапа се у тржишне вредности. Читава култура на неки начин убачена је у машину за млевење због чега долази до присилне нивелације вредности. Поставља се питање како у економским условима потрошачког друштва и њему припадајућег менталитета може егзистирати уметност. Одговор на то питање је прилично јасан: култура модерног доба, а нарочито њени производи из такозване сфере популарног, трансформише се у најобичнију грану индустрије у којој економски интереси надвладавају естетске укусе све масовније публике.

Упркос реченом, потрошачко друштво не треба схватити у тривијалном смислу, да је то друштво у коме сви његови чланови конзумирају. Конзумирање је постојало од памтивека. И преткапиталистичка (прединдустријска) друштва условно су могла бити потрошачка, ако се у обзир узму силни краљеви, врачеве, фараони и остали моћници давно минулих епоха који су неутаживо ишли у сусрет задовољењу својих многоструких апетита, жеља и страсти. Опет, иако је модерно друштво у својој утемељујућој, индустријској фази било „произвођачко друштво”, исто тако је непобитно да ни постмодерно потрошачко друштво не може без оних који производе. Фундаментална разлика сликовито се може илустровати преформулисањем питања наших предака које

6 Čejni, D. (2003) *Životni stilovi*, Beograd: Clio, str. 23.

гласи: „да ли радимо да бисмо живели или живимо да бисмо радили” у ново питање: *да ли треба да конзумирамо да бисмо живели или живимо да бисмо могли конзумирати?* Неки аутори чак сматрају да су постмодерна уметност и култура у целини блиско повезани са појавом новог момента касног потрошачког или мултинационалног капитализма и иду до тврдње да „постмодернизам копира или репродукује – појачава – логику потрошачког капитализма”.⁷

Основно зло свих тржишних економија у области трговине уметнинама Арнолд Хаузер (Hauser) види у чињеници што се уметничко дело претвара у супстрат прометне вредности. Оно се више не оцењује према естетском квалитету или уметничком рангу његовог творца, већ према конјунктурној и курсној вредности уметника или стила на тржишту уметничким предметима. Дела су принуђена да иду из руке у руку и постају карактеристична по парадоксу да се уместо, као иначе, „продаје да би се нешто потребније купило, сада се купује да би се стечено опет продало”.⁸ А све што је намењено тржишту, односно продаји, нужно се – троши. У ери индустријског друштва потрошња се јавља као начин живота у коме реклама, како каже Кристофер Лаш (Lasch), ствара властити производ у лику вечно незадовољног, тескобног и досадом мученог потрошача. Рекламирање, које заводљиво искориштава болест индустријске цивилизације, не служи толико оглашавању производа колико току потрошње као начина живота. Потрошњом се жели испунити болна празнина па отуда и покушаји да се роба окружи ауром романтике, алузијама на егзотична места и блиставе доживљаје.⁹ Стварају се нови обрасци трговачког понашања или својеврсни маркетинг при чему се, по речима Волфганга Ф. Хауга (Haug), роба не сме стављати наспрам купца, већ се купац мора увести у „доживљај”. Продајно место се на тај начин претвара у *позорницу доживљаја*, на којој аранжман различитих роба треба да одражава жеље публике како би се ова побудила на куповину.¹⁰

После индустријске фазе у развоју друштва ушло се у доба постиндустријске или конзументистичке цивилизације, како је назива Жил Липовецки (Lipovetsky). Димензије тог новог поретка су вишеструке и обухватају промене у сфери

7 Džejmson, F. (2015) *Kraj umetnosti ili kraj istorije*, Beograd: Art Press, str. 35.

8 Hauser, A. (1986) *Sociologija umjetnosti* 2, Zagreb: Školska knjiga, str. 59.

9 Lasch, C. (1986) *Narcistička kultura*, Zagreb: Naprijed, str. 82–83.

10 Haug, V. F. (1981) *Kritika robne estetike*, Novi Beograd: IIC SSO Srbije, str. 66–67.

економије, образовања, поделе рада и структуре занимања, чији удео постаје одлучујући за темељне технолошке промене. Ову епоху данас карактеришу „пост-материјалистичке” тенденције, које се идеално поклапају са друштвом мрежа и информатичког капитализма. Евидентна су и значајна померања у области потрошње која испред свог имена добија префиксе као што су хипер или турбо. Аналогно томе, потрошач одсад постаје хипер или турбо-потрошач, јер његова улога у друштву хиперпотрошње добија централно место. У најкраћем, долази до прелаза из доба избора у доба хиперизбора, са индивидуалистичке потрошње прелази се на хипериндивидуалистичку потрошњу.¹¹ Тиме је, сматра Липовецки, стављена тачка на добро старо потрошачко друштво. Сама револуција потрошње бива настављена тиме што се из економије усмерене на понуду искорачило ка економији потражње. Нова економија подразумева прелаз од предузећа усмереног на производ на предузеће усмерено према тржишту и потрошачу. На овај начин успоставља се политика робне марке и са њом усаглашен систем верних купаца. Добро осмишљена и упакована реклама и имагинарна димензија робних марки доводе до стварања *фетишизма марки*.¹² Потрошња се из релативно контролисаног разума сели у безгранично подручје емоција које се тешко могу ставити под контролу јер су оне у трагању за бољитком живљења дубоко интимизоване.

Homo consumericus настоји да пружи одговор на вечито питање: ко сам ја? У том смислу његова склоност ка бољим маркама потиче из нарцистичке жеље да се осети дистанца од обичног света и постигне задовољење више ради себе него због уважавања другог. Ово запажање Липовецког блиско је Вебленовој (Veblen) синтагми „задовољство собом” која се односи на нарцисоидно потврђивање својих вредности у рођеним очима. Због свеприсутности хедонистичких подстицаја прожетих узнемирењима, разочарањима, друштвеном и личном несигурношћу, Липовецки хиперпотрошачко друштво назива *цивилизацијом парадоксалне среће*. То друштво удовољава жељама својих корисника тиме што код њих најпре ствара одређене потребе, а затим и навику. Путем хиперрекламе оно приказује вредности које покрећу емоцију. Његов мото је: исплести мит око марке и учинити да се она заволи. А онда ствари крећу својим, боље рећи строго контролисаним током. У доба хипериндивидуалистичке и континуиране потрошње предмети попут бежичног телефона, videa или микроталасне пећнице омогућавају

¹¹ Липовецки, Ж. нав. дело, стр. 115.

¹² Исто, стр. 47.

да свако може изградити властити простор–време и непрекидно куповати јер радио и телевизија емитују програм нон-стоп, биоскопске сале позивају на готово даноноћне пројекције и слично. То је право доба „турбо-конзумеризма“ које ствара нова понашања обележена захтевом за ефикасношћу и брзином. Иде се на руку потрошача тиме што се умножавају брзе касе и аутоматски дистрибутери. „SMS, нумерички фотоапарат, ТВ по жељи, де-ве-де читач, електронска пошта: шири се навика тренутности размена и резултата, јер свако жели да може да комуницира и да буде повезан, да види и брзо купи, свуда и у сваком тренутку”.¹³ Разлика од материјализма потрошачког друштва претходног периода је више него очигледна: присуствујемо експанзији и преобраћају тржишта душе када индивидуа у трагању за срећом тежи издвајању из масе и самоуважавању. Животне стилове сада више одређује моћ тржишта и логика марки, који стају на место детерминизма социјалне и класне припадности. На делу је економска логика *планираног застаревања*, заснована на концепту програмиране сталне потрошње; она се, укључујући и тржиште индустрије културе, у целости ослања на временски ограничене производе.

Доба „новог варварства” у коме се догађа „лунапаркизација културе”, како га је сликовито описао Липовецки, антиципирао је крајем шездесетих прошлог века Ги Дебор (Debord) у оригиналној студији *Друштво спектакла*. Наиме, у неким од својих теза Дебор је живот у модерним друштвима видео као огромну акумулацију призора и представа у којима нема непосредног доживљавања. Живот се, по њему, претворио у спектакл који није обичан скуп слика већ „друштвени однос између људи посредован сликама” (теза 4). У околностима када се „реч повлачи пред сликом”,¹⁴ спектакл, по Дебору, постаје владајући облик живота који се јавља у свим посебним аспектима – од вести, преко рекламе и пропаганде, до забаве. „То је свеprisутна афирмација већ направљених избора, како у области производње, тако и у области потрошње везане за ту производњу” (теза 6). За тему којом се бавимо изузетно је важна и теза 42. У њој аутор спектакл одређује као фазу у којој роба успева да колонизује цео друштвени живот и у којој се отуђена потрошња придружује отуђеној производњи. Зато је једини свет који видимо свет робе.¹⁵ Те идеје су свакако уткане и у свет хиперпотрошачког друштва

¹³ Исто, стр. 124.

¹⁴ Hobsbaum, E. (2014) *Kraj kulture: Kultura i društvo u XX veku*, Beograd: Arhipelag, str. 21.

¹⁵ Видети: Debord, G. (2017) *Društvo spektakla*, Beograd: Porodična biblioteka br. 4, <http://anarhija-blok45.net11zen.com>

које анализира Липовецки. Он наводи да је наступило време *потрошње слика* које се стално мењају – све мање гледају, а све више гутају.¹⁶ Време естетике уступа место времену комерцијалног и кича. Филм, музика, мода, луксуз, туризам налазе се у средишту економије треће фазе која се може звати *естетика потрошње*.¹⁷ Да није све тако црно и бесперспективно, Липовецки нас уверава на крају своје опсежне студије речима да хиперпотрошачко друштво не представља крај историје и да ће у будућности оно уступити место неком другом типу културе. У том друштву није све за одбацивање, па ни сам конзумеризам који није негативан по себи, већ је крив само његов прекомерни раст који спречава развој сваковрсних људских могућности.

Конзумирање популарног

Ако пођемо од тога да популарна култура, укључујући рок музику као важан сегмент те културе, није у целости безвредна, онда је занимљиво видети какав пут она прелази из сфере модерног индустријског (масовног, потрошачког) друштва у сферу постиндустријског (постмодерног, хиперпотрошачког) друштва. Мада се између масовне и популарне културе могу направити одређене дистинкције, несумњива је чињеница да је популарна култура тек у масовном друштву доживела своје највеће узлете, више у економском, а мање у естетском смислу. Заједничко обема је то да су оне, ако не настале, а оно одржале се захваљујући профиту који су вешто правили њихови произвођачи и продуценти. Највећа вештина састојала се у томе да се одржи какав-такав уметнички квалитет дела, а да се притом не угрози његова комуникативност и исплативост.

Речено се најбоље може потврдити на примеру „седме уметности”, која има своју индустријску страну (кинематограф) и естетску (филм). Иако многи мисле да једна страна искључује другу¹⁸, бројни су примери који потврђују да популарност једног филмског дела не мора стајати у обрнутој сразмери са његовом естетском вредношћу – дела Чаплина (Chaplin), Фелинија (Fellini), Тарантина (Tarantino), Линча

16 „Ако је некада реч била посредник између људи, сада то постаје слика, па се цела култура све више разумева као производња, размена, умножавање и потрошња слика, што значи да се опажање и разумевање стварности спушта на нижи духовни степен који води уједначавању, хомогенизацији”; Šušnjić, Đ. (2015) *Teorije kulture: predavanja*, Beograd: Zavod za udžbenike, str. 383.

17 Липовецки, Ж. нав. дело, стр. 413.

18 Уз малу дозу претераности, има истине у изјави филмског ствараоца Вудија Алена (Allen) која гласи: „Уколико моји филмови не направе зараду, тада знам да сам урадио ствар како треба”.

(Lynch) и многих других синеаста најбољи су доказ за то. Када је, пак, реч о индустријским компонентама филма, оне су у блиској спрези са његовим комерцијалним ефектима и везују се за појмове тржишта, робе или профита. Филм је из финансијских побуда често спреман да чини различите уступке публици јер његови продуценти не желе да улазе у ризик. Због индустријског карактера производње филмског спектакла улагања су била велика, као и очекивања да се та средства поврате освајањем тржишта. Продуценти су одувек највише улагали у филмове са звездама, које су се сматрале стожерима филмске продукције. Звезда је, по њима, имала троструку улогу: као синоним за продукцијску вредност одређеног филма, као отелотворење датих друштвених вредности и као полиса осигурања, која обезбеђује успех на биоскопским благајнама.¹⁹ У почецима кинематографије Холивуд је највише полагао у рад филмских студија, од којих су најпознатији били Метро-Голдвин-Мајер, Ворнер Братерс, Фокс, Универзал и Јунајтед Артист. Касније, у жељи да направи изванредно успешан, тј. профитабилан филм, Холивуд је напустио систем студија и сада на основу пројеката ради по моделу прављења хита. Продуценти и финансијери уклањају неизвесност у реализацији својих пројеката тиме што постављају бирократска правила и детаљно спецификују сваки посао који треба обавити.²⁰

Телевизија је још један медиј за кога се везују придеви лаког, медиокритетног и комерцијалног. Она је парадигматичан пример индустрије културе која се схвата као роба. У њеној производњи и дистрибуцији Џон Фиск издваја две паралелне, полуаутономне економије. Једна је *финансијска* (она која остварује кружење профита), а друга је *културна* (која остварује кружење значења и задовољстава). У обе су укључени продуцент, роба и потрошач, с тим што се код финансијске економије програм базира на очекивањима дистрибутера и оглашивача, док се у другом случају иде у сусрет публици, њеном препознавању вредности, стварању значења и постизању задовољства.²¹ Наведени примери, уз безброј других, потврђују да се у току комуникације са делима популарне уметности ствара одређени *културни круг*, у коме циркулишу поруке које иду од произвођача ка потрошачу, а од овога натраг ка произвођачу. Читав процес подсећа на некакво струјно коло, а одиграва се у оквиру скупа

19 Daleore, A. (2008) *Značaj star sistema u holivudskoj produkciji do pojave govornog filma*, Niš: Niški kulturni centar, str. 37.

20 Aleksander, V. D. (2007) *Sociologija umetnosti: Istraživanja lepih i popularnih formi*, Beograd: Clio, str. 244.

21 Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Clio, str. 34.

реципрочних односа у којима производња и потрошња постају кључна места за стварање значења.²²

Не само филм и телевизија, већ и остали медији и медијски садржаји популарне културе које су изнедрили нова технологија и савремен начин живота (илустроване новине, магацини, фотографија, поп и рок музика, стрип, видео-игре) били су адекватан културни одговор на захтеве које је намећао развој потрошачких друштава. Амерички конзумеризам у XX веку генерално симболизује потрошачку културу чији су корени нераскидиво везани за историју европског капитализма и културе. Због тога се уз добро познату *американизацију* увек подразумева и појам *вестернизације* који представља и утицај европских компанија на потрошачко пулсирање друштава. Американизација потрошачког друштва која је стигла у Европу допринела је формирању новог потрошачког идентитета који је обликован по америчком моделу потрошачког друштва и америчком систему вредности.²³

Када је популарна култура у питању, није претерано рећи да је она допринела стварању својеврсне *идеологије конзумеризма*, којом се успело изједначити стваралаштво у тзв. високој и популарним уметностима, а са тим и остварити и извесно јединство рецепијената. То је понајвише крајем педесетих година прошлог века пошло за руком ствараоцима поп-арта, који су учинили да и дела класичних уметности почињу задобијати популарне форме, доступне широким слојевима публике. Енди Ворхол (Warhol) је естетском симбиозом високог и популарног елиминисао уврежене дистинкције између авангардног уметника и широке публике и тиме незванично прогласио поп стратегију асимилације. Стварајући популарне верзије постојећих дела класичне културе, поп култура је много допринела њиховом актуелизовању и новом доживљавању, тако да њени ефекти данас, у крајњем случају, јесу позитивни и конструктивни, а у великој мери и исплативи. Чак и најодбојније облике нових уметности, попут панка или онога што се зове сексуално експлицитни материјал, друштво успева временом да прихвати и учини да они постану комерцијално успешни.²⁴

22 Harrington, L. and Bielby, D. Constructing the Popular: Cultural Production and Consumption, in *Popular Culture: Production and Consumption*, eds. Harrington, C. L. and Bielby, D. D. (2001), Oxford: Blackwell Publishing, p. 11.

23 Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik, str. 351.

24 Džejmson, F. (2015) *Kraj umetnosti ili kraj istorije*, Beograd: Art Press, str. 34.

Нови узлети козумеризма, нарочито у XXI веку, створили су праву хиперпотрошачку грозницу, која је видљива у спрези нове технологије и масовне публике. Уметност нашег века и хиперпотрошачко друштво незамисливо је без технолошке револуције, на пример „без звука у вашем џепу на кошуљи”.²⁵ Нови културни пејзаж, о коме пише Ерик Хобсбаум (Hobsbawm), створен је на крилима нових технологија, које су почев од 80-их година минулог века револуционисале свет медија. Због вишеструкости порука и извора, промениле су се и навике некада углавном хомогене масовне публике, која је сада диференциранија и избирљивија. Свака друштвена и културна група данас има особени однос према медијима, што је чини темељно различитом од публике навикнуте на традиционалне и стандардизоване поруке одашиљане преко масовних медија. „Сурфовањем” уз помоћ даљинског управљача публика ствара сопствени виртуелни мозаик, из чега се може увидети да су медији постали глобално повезани и умережени.

Новој врсти уметничке и масовне комуникације могу се упутити и бројне замерке, а једна од њих је и она што је, упркос великим могућностима избора, код приличног броја реципијената видљива лењост и пасивност. Многи се не воде сопственим избором него се препуштају садржајима које некритички примају, дозвољавајући да они у потпуности формирају њихов укус. Тај процес нарочито је дошао до изражаја у ери хиперконзумеризма који узима свој данак, а није заобишао ни комуникацију публике са делима поп и рок музике.

Рок – од музике побуне до тржишног артикла

Постоји фама да се поп и рок музика²⁶ некада правила искључиво из задовољства и личних побуда, а да се она данас преобратила у бизнис који доноси добру зараду. Да је то само делимично тачно можемо се уверити пре свега читајући „староставну” социолошку литературу, а посебно Сајмона Фрита (Frith) и његову *Социологију рока* – „библију” рокенрол музике. Главни поднаслови у овој књизи посвећени су социолошким аспектима потрошње и производње рока, а

25 Hobsbawm, E. (2014) *Kraj kulture: Kultura i društvo u XX veku*, Beograd: Arhipelag, str. 19.

26 Рок се често ставља насупрот попу као мање једнострано комерцијална музика, али за потребе наших анализа прецизнија дистинкција није битна, па ћемо, под руку с Фритом, популарну музику младих условно називати – роком, музиком која се производи симултано и која је намењена широком тржишту омладине. Видети: Frit, S. (1987) *Sociologija roka*, Beograd: IIC i CIDID, str. 18.

готово да нема озбиљне иностране или домаће студије посвећене рок музици која не говори о њеним комерцијалним (тржишним) аспектима. Социолошко–емпиријска истраживања служиће понајвише оповргавању депласираних стереотипа и најснажнијих митова у савременој музици, попут оног да се рок бави аутентичним облицима побуне, слободе, музичке компетентности и јединствености, за разлику од поп музике која је, наводно, резервисана за све што је меко, тривијално и безвредно. По том веровању рок култура води рат у корист „чврстог” и „мишићавог”, док се поп музичари баве готово „декоративним” формама културалне производње.²⁷

Прича о рок музици не може никако заобићи њен комерцијални аспект. Ник Стивенсон (Stevenson) је доминацију индустрије културе препознао управо у њеном настојању да „штанцује” музику и управља њоме у име профита и производа.²⁸ Послератно тржиште младих, о коме пише Енди Бенет (Bennett), створено је као директни резултат друштвено–економских промена насталих после Другог светског рата. Тада је на Западу дошло до економског бума који је довео до раста потрошачких моћи већинског дела становништва. Пре овога рата конзумеризам је био привилегија средње класе, док је сада обухватио и припаднике радничко–класних групација. Масовна производња и техничко–технолошка достигнућа педесетих година довели су до повећане потрошње различитих врста роба младих људи у Америци и земљама Западне Европе, нарочито у Британији. Потрошачка индустрија је брзо схватила да је уносно производити робу специјално дизајнирану за младе. У средишту нових тржишних омладинских идентитета нашли су се одећа, часописи и, надам се, музика. У то време започиње и *комерцијализација рока*, која се налазила у директној спрези са развојем музичке индустрије, пре свих индустрије плоча и грамофона. Технолошке иновације биле су кључне за развој рокенрола, који је највећу популарност стекао међу тинејџерима утичући на радикалну промену стилова живота.²⁹

У првобитним фазама рокенрола неоспорно је била најразвијенија *индустрија плоча* која је захтевала стално обнављање потрошње. Било да се ради о мејнстрим музици, било о алтернативном року, та музика никако није могла избећи законе економије. Речју, рок музика остаје производ

27 Stivenson, N. (2007) *Dejvid Bouvi: slava, zvuk i vizija*, Beograd: Clio, str. 40.

28 Исто, стр. 10.

29 Видети: Bennett, A. (2001) *Cultures of Popular Music*, Buckingham: Open University Press, pp. 9–11.

који захтева платежну моћ, постаје роба, и тако улази у круг производња–потрошња.³⁰ Не треба сметнути с ума да је овде у питању XX век, индустријско конзументско друштво у одмирању и лаганом претварању у нешто што је мегапотрошачко. Тих шездесетих, грамофонске плоче су биле главни „носачи звука”, па су се у овај мозаик музичке индустрије морали уклопити још неки елементи: потрошач мора плочу на нечем да слуша! Упоредо са индустријом за снимање плоча била је развијана и индустрија електричних и хај-фај уређаја, у којој су грамофони заузимали примарно место. Следећа ствар која је веома битна за проширивање публике јесте *рекламна кампања*. У томе је незаменљива улога продуцента, који је у исто време, по потреби, и саветник, и финансијер, и реализатор.

Издавачи популарне музике морали су следити још један важан, а у исто време посебан задатак: за разлику од издавача класичне музике чији је циљ био да наведу публику да прихвати оно што су композитори створили, овде је требало урадити супротно – натерати композиторе да произведу оно што публика воли. Дакле, оријентација на профит, односно зарађивање новца јесте био важан (али не и једини) императив. Веома битна је била непрестана комуникација издавача са публиком и њеним укусом, жељама и очекивањима. Из овога се може закључити да је у поп бизнису музика прављена да би одговорила на потражњу – оно што публика купује одређује оно што ће се произвести. Дâ се закључити да је потрошач најважнији актер у процесу рок комуникације.³¹ Чињеницу да је „потрошачима” рока заједничка младост музичка индустрија схватила је најозбиљније. Њени посленици знали су да је „етика оскудице као начин живота” ствар прошлости и да делује застарело јер се послератно изобиље повећавало, а млади по први пут почели да троше новац.³²

Поп музика по природи је комерцијална и зато је она социолошки феномен *par excellence*.³³ У разматрање те врсте музике мора се укључити арсенал економских појмова који се односе на продукцију и пласман: тржиште, рентабилност, продаја, цена, профит, платежна моћ, производња,

30 Torg, A. (2002) *Pop i rok muzika*, Beograd: Clio, str. 90–91.

31 Frit, S. nav. delo, str. 126.

32 Makdonald, I. (2012) *Revolucija u glavi: pesme Bitlsa i šezdesete*, Beograd: Clio, str. 64.

33 „Рок критика остаје суштински преокупирана социологијом, пре него звуком, и постоји превелика спремност за одрицањем од музикологије на основу схватања да она нема много везе са проучавањем рока”; Shuker, R. (1994) *Understanding Popular Music*, London: Routledge, p. 136.

потрошња, избор, асортиман, прометна вредност, финансијер, продуцент, спонзор, реализатор. Закони тржишта исти су као када је у питању било која роба, тако да рок музика постаје обичан тржишни артикал. Музичка индустрија, дакле, открива друго лице рока. Оно није прожето осећањима јер њиме владају закони профита, интереса и исплативости.³⁴

Ако је од појаве рокенрола, преко његовог уметничког развоја током неколико деценија XX века, *економија рока* била саставни део музичке индустрије, може се мислити како је то данас, у ери хиперпотрошачког друштва и постмодерних оријентација у уметности. Популарна култура је и раније била у фокусу медијске пажње, али данас су медији генератори свих дешавања, па и оних у музици. Стварност више готово да не постоји ако није прошла кроз медије. Сведоци смо напуштања традиционалне културе и настанка *медијске културе* која је постала доминантни облик социјализације. У контексту тих промена створена је и нова потрошачка етика, која, супротстављајући се некадашњој „етици рада“, носи називе као што су „етика задовољства“ или „етика забаве“.

Све промене у сфери економије, производње и потрошње директно су повезане са технолошким иновацијама постмодерног доба. Конзументи различитих жанрова популарне музике и даље су претежно млади. Они иду укорак са најновијим трендовима који из музике избацују флексибилне људске ритмове замењујући их ритам машинама и свеприсутном дигитализацијом звука. У хиперпотрошачкој ери поп музика (укључујући рок, диско, хаус, техно, рејв и остале жанрове) „колонизована“ је технологијом у толикој мери да Ијан Макдоналд (MacDonald) са гнушањем изјављује да је данас поп музика „једва мало више од саундтрека за физичке кретене“. Тиме жели рећи да су клинци опседнути технологијом због чега више не мисле и не слушају.³⁵ Захтеви духа времена учинили су то да се огроман број композиција данас прави по принципу *fast food*-а. Што се музичке индустрије тиче, она је спремно похрлила у загрљај дигиталном добу, без премишљања се решавајући производа и технологије на којима је саградила капитал. Це-де је победио винил јер је био практичнији, технолошки супериорнији и јефтинији у производњи. На крају, дигитализовано доба је однело

34 Božilović, N. (2004) *Rok kultura*, Niš: SKC, str. 115.

35 Видети: Makdonald, I. nav. delo, str. 85–86.

победу јер преферира форме које су ближе очекивањима и укусима нових конзумента.³⁶

У сфери уметности бројке не могу да значе све, али су ипак показатељи одређених трендова. На пример, једно истраживање у САД показало је да нешто више од 50 одсто америчких потрошача на својим „паметним” телефонима користи неку апликацију за репродукцију музике, да се преко 60 одсто купаца одлучује за дигиталне албуме, а нешто мање за це-деове. Док тинејџери музику најрадије слушају на јутјубу, старији Американци се нису у потпуности одрекли чак ни касета! Из овога је јасно да је дошло до смена генерација. Нема велике разлике ни када је реч о балканском културном простору. Према анкети хрватског портала за младе Teen385 из 2015. године (на узорку од око 3000 тинејџера), показало се да чак 80 одсто њих слуша музику преко мобитела, а само 2 одсто преко радија. Највећи број младих нема никакву навику одлажења на концерте, 65 одсто скида музику с Интернета, а тек 12 одсто купује це-деове. Дигитализација звука и слушање музике преко Интернета донели су собом и нове начине размишљања, представљања, пласирања, третирања и промоције рок музике. У новим социјалним и технолошким околностима промоције и презентације музичких дела преко *on-line* медија дошло је и до потпуно нових начина комуникације, то јест преношења порука од артиста до непосредног конзумента. Рокенрол се ту и буквално нашао „у канџама Интернета”.³⁷

Данас скоро да је нестала навика одласка на концерте и слушања рок музике уживо. Превасходно из тих разлога рок губи револуционарну мисију која се тиче промена у главама младих људи, а које доводе до промена у друштву. Он сада служи као забава, разбигра и „штимунг” уз опуштене разговоре младих на улицама, по кафићима и клубовима. Код њега нема више некадашње субверзије, преступништва, непристајања, отпора, побуне, креативног нереда и непослушности која брани слободну вољу и независност појединца. По Драгану Амброзићу, смањени друштвени значај рокенрола лако је објаснити: „Некад су рокенрол звезде говориле уместо нас оно што смо желели да кажемо. Ниједан медиј који је могао да добади до шире јавности није био доступан за другачије мишљење, посебно младих – осим рок бенда. И зато су се они слушали и имали посебан значај. Данас, кад сви можемо све да кажемо и то истог часа емитујемо у ширу

36 Perković, A. (2011) *Sedma republika: Pop kultura u Yu raspadu*, Zagreb, Beograd: Novi Liber, Službeni glasnik, str. 138.

37 Jovanović, P. i Lokner, B. (2016) *Rokenrol u kanđama interneta*, Beograd: Računajte na računare.

јавност преко неке друштвене мреже, неком клинцу више није јасно шта је ту тако посебно и зашто неко треба да ишта говори уместо њега самог”.³⁸

Поставља се питање: зашто у постиндустријској фази потрошачког друштва долази до значајног преокрета у сфери поп музике и њене потрошње, а тиме и у области целокупне музичке индустрије? Са појавом Ем-ти-вија дошло је и до нових начина комуникације са жанровима популарне музике, било да је реч о соулу, фанку, хард и метал року, панку, репу и разним алтернативним музичким формама. Видео-спотови су унели нову естетску димензију у доживљавање поп музике, али су у области музичке индустрије имали и рекламну функцију. Укратко, нова генерација конзумента не задовољава се само слушањем музике, млади хоће и да је гледају. Нова визуелна култура ставила је екран за носиоца комуникације, док је музику свела на пратећи састојак. Неоспорно је то да ми данас живимо у цивилизацији слике, у којој свет популарне културе функционише по принципу покретних слика.³⁹

Иако је модернизам индустријског доба уступио место пост-модернизму и медијској култури, економска страна музичке индустрије наставља да се креће у традиционалном правцу: према банковним рачунима богаташа.⁴⁰ Илустрације ради, упутно је посегнути за још једним карактеристичним примером који покрива еру и потрошачког и хиперпотрошачког друштва: *The Rolling Stones*. Ову популарну музичку групу, својеврсну рок институцију, сматрају најдуговечнијом и најубедљивијом робном марком, без обзира на то о којој роби је реч. Њихов тим чини мноштво сектора са искусним професионалцима који анализира сваку економску операцију, предлажући потенцијално најпрофитабилнија решења. Стратегија успона, одржавања и напредовања бенда, у контексту робне марке, подразумева и емоционално брендовање коме скоро да нема равног у повести светске рокенрол сцене.⁴¹ Захваљујући свим набројаним елементима, бенд о коме је било речи успео је да премости фазу модерне културе у потрошачком друштву и постмодерне културе у хиперпотрошачком добу, чиме је дао свој допринос промени свести и идентитета младих у времену које сада живимо.

38 Ambrozić, D. (6. septembar 2018) Jutjub nacija i odlazak rokenrola, *Vreme* br. 1444. Tekst dostupan na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1623125> (pristupljeno 2. 10. 2018).

39 Fulkinjoni, E. (1980) *Civilizacija slike*, Beograd: Institut za film.

40 Makdonald, I. нав. дело, стр. 71.

41 Žikić, A. Iznad svog oblaka, u: *Rolling Stones: B(r)end koji baš zvuči* ur. Le-kić, S. (2007), Beograd: Status, specijalno izdanje magazina, str. 73.

*Уместо закључка:
потрошачки конзумеризам и идентитети*

Ситуација у друштву хиперпотрошње данас је онаква каква јесте и без икаквог улепшавања могао би се направити њен кроки. То је друштво у коме је „оборен ауторитет културе” и кога карактерише општи конформизам, лењост духа, површност и неповезаност људи.⁴² У овом времену нису на врху интересовања публике дела класичне културе, па и поп културе из протеклог века; многа од њих су заборављена или скрајнута, док су њихово место заузели неки сасвим другачији жанрови и садржаји. Хиперпотрошачки капитализам учинио је и нешто добро – дошло је до одбацивања једностраних анализа којима је била наклоњена интелектуална класа, па се стиче утисак о одређеном помаку у демократизацији културе, доступности културних садржаја свима, а не само повлашћеној класи, лажној елити. Култура је у неку руку превише технификована и медиокретенизована, али, с друге стране, управо су техника и медији учинили највише да она буде доступна свима.

Слична ствар дешава се и са идентитетима насталим у новоствореном свету културе. Какав менталитет, такав идентитет – потрошачки, површан, променљив, поводљив, несталан, вишезначан и вишесмислен. У глобализованом друштву нема више стабилних, фиксираних и урођених идентитета. Сада су на делу плурални идентитети који се конституишу у *игри разлика*, а читају у *мишљењу разлике*.⁴³ Комуникација са делима рок музике такође је далеко од оне када је она била продубљена темама за „размишљање”. Рок медитација је устукнула пред хедонизмом, разбибригом и забавом. Пролазност вредности у култури узима се здраво за готово јер се вредности више не налазе у производњи већ у потрошњи. Потрошачки конзумеризам и доминација спектакла постали су окосница савремене медијске културе, која је довела до трансформације старих и продукције нових идентитета.

ЛИТЕРАТУРА:

Aleksander, V. D. (2007) *Sociologija umetnosti: Istraživanja lepih i popularnih formi*, Beograd: Clio.

Ambrozić, D. (6. septembar 2018) Јутјуб нација и одлазак рокењрола, *Време* br. 1444. Tekst dostupan na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1623125> (pristupljeno 2. 10. 2018).

42 Липовецки, Ж. нав. дело, стр. 417.

43 Ђорђевић, Ј. (2009) *Postkultura*, Beograd: Clio, str. 354–355.

- Bennett, A. (2001) *Cultures of Popular Music*, Buckingham: Open University Press.
- Božilović, N. (2004) *Rok kultura*, Niš: SKC.
- Čejni, D. (2003) *Životni stilovi*, Beograd: Clio.
- Daleore, A. (2008) *Značaj star sistema u holivudskoj produkciji do pojave govornog filma*, Niš: Niški kulturni centar.
- Debord, G. (2017) *Društvo spektakla*, Beograd: Porodična biblioteka br. 4, [http:// anarhija-blok45.net11zen.com](http://anarhija-blok45.net11zen.com)
- Đorđević, J. (2009) *Postkultura*, Beograd: Clio.
- Džejmson, F. (2015) *Kraj umetnosti ili kraj istorije*, Beograd: Art Press.
- Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Clio.
- Frit, S. (1987) *Sociologija roka*, Beograd: IIC i CIDID.
- Fulkinjoni, E. (1980) *Civilizacija slike*, Beograd: Institut za film.
- Harrington, L. and Bielby, D. Constructing the Popular: Cultural Production and Consumption, in: *Popular Culture: Production and Consumption*, eds. Harrington, C. L. and Bielby, D. D. (2001), Oxford: Blackwell Publishing, pp. 1–17.
- Haug, V. F. (1981) *Kritika robne estetike*, Novi Beograd: IIC SSO Srbije.
- Hauser, A. (1986) *Sociologija umjetnosti 1–2*, Zagreb: Školska knjiga.
- Hobsbaum, E. (2014) *Kraj kulture: Kultura i društvo u XX veku*, Beograd: Arhipelag.
- Jovanović, P. i Lokner, B. (2016) *Rokenrol u kandžama interneta*, Beograd: Računajte na računare.
- Lasch, C. (1986) *Narcistička kultura*, Zagreb: Naprijed.
- Liotard, J-F. (2005) *Postmoderno stanje: Izveštaj o znanju*, Zagreb: Ibis grafika.
- Липовецки, Ж. (2008) *Парадоксална срећа: оглед о хиперпотрошачком друштву*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Makdonald, I. (2012) *Revolucija u glavi: pesme Bitlsa i šezdesete*, Beograd: Clio.
- Perković, A. (2011) *Sedma republika: Pop kultura u Yu raspadu*, Zagreb, Beograd: Novi Liber, Službeni glasnik.
- Shuker, R. (1994) *Understanding Popular Music*, London: Routledge.
- Stivenson, N. (2007) *Dejvid Bouvi: slava, zvuk i vizija*, Beograd: Clio.
- Šušnjić, Đ. (2015) *Teorije kulture: predavanja*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Torg, A. (2002) *Pop i rok muzika*, Beograd: Clio.

Touraine, A. (1980) *Postindustrijsko društvo*, Zagreb: Globus.

Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik.

Žikić, A. Iznad svog oblaka, u: *Rolling Stones: B(r)end koji baš zvuči*, ur. Lekić, S. (2007), Beograd: *Status*, specijalno izdanje magazina.

www.vijesti.me

www.teen385.com

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

TRANSITION OF POP CULTURE FROM CONSUMER TO HYPER-CONSUMER SOCIETY

Abstract

The author of this paper deals with the turbulence of pop culture in a transition from the industrial-mass production to the post-industrial post-cultural hyper-consumer society. The first section identifies the consumer mentality of a consumer, preoccupied by the consumption of material and symbolic goods, and of a turbo- or hyper-consumer, who has raised consumption to the level of fetish. In both cases consumption could not function without marketing, advertising and creation of brands. Following a comprehensive analysis of the general characteristics of consumption (in the industrial stage of society) and hyper-consumption (in the post-industrial stage), the author uses sociological instruments to observe the consumption of popular cultural contents – film, television and various genres of popular music in particular. The section titled “Rock – from the music of rebellion to a market item” examines the transformation of rock music and different manners of its perception, from its first notes to this date. The author analyses the post-war youth market, including the industry of records, cassette tapes, CDs, music videos and other media. The economy of rock-n-roll and the commercial basis of this music have subjected rock to great temptations, leading to its double life, which on the one hand, serves the purpose to meet the tastes and expectations of a large and demanding audience, and on the other, to make profit so as to satisfy the insatiable appetites of various business people, music producers, organizers and managers.

Key words: *post-industrial society, consumption, popular culture, market, business, advertising, brand, rock music, audience*

IN MEMORIAM

АКАДЕМИК ВЛАДЕТА ЈЕРОТИЋ (1924–2018)

ЈЕРОТИЋЕВ ДОПРИНОС ДУБИНСКОМ ПРОУЧАВАЊУ КУЛТУРЕ

У нашој средини веома су ретки појединци који се од осталих разликују својим изузетним знањем, креативношћу и доследним потврђивањем људских врлина заснованих на највишим хуманим вредностима, интелектуалном поштењу и духовној честитости. Када се каже да су они и својеврсне институције, онда такво одређење има посебно значење јер представља и несумњиво признање за њихов допринос развоју културе. Један од таквих изузетних појединаца у нас је био и Владета Јеротић који је током своје разноврсне и плодне вишедеценијске активности оставио изузетан траг у нашој култури. Својим текстовима допринео је и угледу часописа „Култура”, а тематом „Појам спирале у култури” који је недавно приредио за овај часопис, објављеним у његовом 148. броју за 2015. годину, допринео је мултидисциплинарном и дубинском осветљавању ове значајне теме.

Јеротићев значај мери се импозантним опусом, који обухвата око четрдесет објављених књига, бројне текстове у часописима, зборницима и листовима, успешном психијатријском и психотерапеутском праксом као и бројним јавним наступима и предавањима. Иако се у том опусу налазе и књиге биографског, путописног, есејистичког, едукативног карактера, његов главни део може се условно разврстати у три доминантне области. У прву долазе радови из области психијатрије, психотерапије и психологије („Психоанализа и култура”, „Неуротичне појаве нашег времена”, „Неуро́за

као изазов”), у другу спадају књиге у којима аутор тумачи књижевна дела и пружа патографске студије и психолошке огледе о појединим ауторима („Дарови наших рођака” I-V, „Болест и стварање”, „Путовање у оба смера”, „Посете, одломци”), док трећу чине дела посвећена теолошким, религијским и верским разматрањима („Психолошко и религиозно биће човека”, „Св. Јован Лествичник и наше време”, „Хришћанство и психолошки проблеми човека”, „Св. Исак Сиријан и наше време”, „Вера и нација”, „Само дела љубави остају”, „Божанска и људска мудрост у Давидовим Псалмима”, „Приближавање Богу”). Ова подела је, наравно, крајње условна јер независно од доминантне области ауторове текстове одликује укрштај тематских кругова и синтетички приступ у коме његово стручно искуство и знање из помених домена долази до изражаја било о којој теми да је реч. Нека од ових дела су синтезе („Јунг између Истока и Запада”), поједине књиге су одговори на одређена питања („50 питања и 50 одговора”, „Нова питања и нови одговори”) док су неким познатим насловима покренуте важне теме и ново читање и тумачење старих текстова („Старо и ново у хришћанству”, „Вера и нација”, „Божанска и људска мудрост у Давидовим Псалмима”).

Имајући у виду плодан укрштај наведених тематских области, који чини Јеротићев ауторски идентитет, ваља указати да је за дубинско проучавање културе битно најпре његово психоаналитичко искуство. Иако је првобитно психоанализа означавала терапеутски поступак, њен творац је одређује као науку о несвесном. Наиме, од првобитног циља да разуме поремећаје човековог душевног живота, Фројд психоанализом, као дубинском психологијом, открива блиску повезаност између патолошког и нормалног. Психоанализа је дубинска психологија не по свом предмету, већ по приступу, техници и методи осветљавања несвесних психичких појава у душевном животу. Зато се ова метода, како истиче Фројд у „Новим предавањима из психоанализе” и може применити у културној историји, антропологији, науци о религији и митологији и тумачењу књижевности.

Владета Јеротић припада другој генерацији наших психоаналитичара, који су након Хуга Клајна и Војина Матића, прихватили и развијали Фројдове идеје, али и идеје његових ученика и настављача, Ане Фројд, Меланије Клајн, и примењивали у тумачењу културе. Он је превео Фројдову аутобиографију као и његове радове из књижевности и уметности, „Достојевски и оцеубиство”, „Једна успомена из детињства Леонарда да Винчија”, „Микеланђелов Мојсије”,

који су објављени у 8. и 5. књизи Одабраних дела оснивача психоанализе.

Осим бројних дотадашњих предавања и чланака о психоанализи, Јеротићева прва књига „Психоанализа и култура” (1974) доноси резултате ауторових разматрања односа нагона и културе, указује на нова психоаналитичка гледишта након Фројда, и осветљава однос између психоанализе с једне и културне антропологије, мита, религије, парапсихологије и феномена стварања с друге стране. Психоаналитичким искуством прожети су и бројни други ауторови радови посвећени разматрању како теорије и праксе психотерапије, тако и примене психотерапеутских учења на свакодневни живот и тумачење уметничких и културних феномена. Поменимо у овом контексту књиге „Неуротичне појаве нашег времена” и „Неуроза као изазов”.

Међутим, у целокупном опусу Владете Јеротића посебно место припада тумачењу дела Карла Густава Јунга. Читавим низом студија, чланака и коментара, Јеротић је учино присутним идеје великог швајцарског психијатра и психолога у нашој средини. Његов избор из Јунговог дела објављен под називом „Лавиринт у човеку”, претходио је публикавању Јунгових изабраних дела у пет томова, у редакцији са Стеваном Влајковићем. Писани поводом превођења Јунгових дела, приређивања посебних тема или одржаних предавања, Јеротићев текстови су отворили наш рецепцијски хоризонт ка адекватном разумевању и прихватању аналитичке или комплексне психологије. Настојећи да нашој публици представи и приближи овог најпре блиског Фројдовог ученика, а након раскида са творцем психоанализе и аутора сложеног психолошког учења, Јеротић се исказао као његов објективан тумач, савесни критичар и инвентивни настављач. У књизи „Јунг између Истока и Запада”, он сажима резултате свог вишегодишњег бављења Јунговим делом и посебну пажњу обраћа тумачењу његових широј јавности мање познатих радова. Разматрајући најпре Јунгова учења о алхемији, синхронизитету, парапсихологији, симболици и архетиповима, Јеротић настоји да критички сагледа његов однос према религији у контексту западног хришћанства, православља и проблема зла, и примени идеје индивидуације у тумачењу Моцартове „Чаробне фруле”. Тематика и карактер ових текстова оцртавају лук ауторовог сазревања од објективног и критичког тумача до ствараоца сопственог и аутентичног става.

Сматрајући да разликама у начину мишљења, доживљавања и живљења започињу и све остале разлике, Јунг у културним садржајима Истока открива другу половину човековог

духовног универзума. Синхронизитетом, као допунским, четвртим принципом тријаде – простора, времена и каузалитета, али и појмом поларности и теоријом индивидуације, он настоји да ублажи разлику између Истока и Запада, односно разлике у схватању времена, супротности и свога Ја. Указујући на овај аспект Јунговог дела, Јеротић отвара могућност адекватног разумевања и наше духовне ситуације у којој је изражена потреба за културама Истока првенствено у функцији упознавања оног другог до сада потискиваног дела нашег бића. Јеротићева књига „Хришћанство и његове претече – Лао Це начела тао”, указује на ту скривену страну великих источњачких идеја које ће се потом потврдити и у хришћанству.

У Јеротићевом богатом опусу посебно место имају психолошка разматрања књижевних дела и њихових аутора. Најпознатије су књиге „Болест и стварање” петокњижје „Дарови наших рођака” и „Путовање у оба смера”. Пет књига, са насловом који парафразира назив познате Настасијевићеве приповетке „Дарови моје рођаке Марије”, а поднасловом психолошки огледи из домаће књижевности, сведоче о успостављању непосредније комуникације са нашим рођацима, ближим и даљим духовним сродницима, ауторима и личностима чија су дела обележила новију српску историју, културу и књижевност. Примајући њихове дарове, Јеротић трага за оним дубљим порукама и вредностима њиховог дела која створена у одређеном времену нису изгубила до данас на својој аутентичности и значају. Дарови тих наших рођака нису од оних „што срце кваре”, како упозорава „Књига проповедникова”, већ драгоцени поклони који указују на ритам нашег немоћног и разним искушењима подлеглог срца. Ове књиге су зато и својеврстан дубински увид у стање тог нашег колективног срца, националне душе, менталитета и карактера.

Књиге су збирке огледа неједнаког обима, захвата и повода, али јединствени по свом резултату, домету откривеног, ударју који се враћа нашим великанима и дару који се нуди нашим читаоцима. Психолошки огледи из домаће књижевности јасно указују на карактер ових текстова који нису разматрања о књижевности већ тумачења која поједина дела узимају првенствено као повод за једно дубинско истраживање наше културе, менталног профила, карактерних особина без којих нема поузданих одговора на питања везана за наш културни и духовни идентитет. Супротно нашој идеалтипској представи о томе ко смо, постоји и наша колективна сенка, тамна страна нашег менталитета која употпуњује слику о нашем националном бићу.

Истраживање менталитета и карактерних особина немогуће је без сагледавања културе у којој се отискује народна душа. Историјска димензија те културе показује њену слојевитост која и чини комплексним садржаје наше колективне и индивидуалне душе, нашег свесног и несвесног. Хришћанска традиција, иако прекретна у људској историји, није значила и потпуни раскид са дотадашњом паганском и старозаветном вером. Укорењеност хришћанства у српској култури потврђује косовски мит као темељ националне духовности изражене у косовском завету, колективном саможртвовању, опредељењу за царство небеско и одбрани светиње. Анализом драме Љубомира Симовића „Бој на Косову”, Јеротић показује оне битне особине српског народа као што су храброст, поноситост, честољубивост, добродушност, отвореност, искреност, осећање правде и оштроумност.

Црте овог позитивног идеалтипског представљања у равни једне потпуније карактерологије показују се недовољним без учављања и оних негативних карактерних особина изражених неслогом, инатом, издајством, лаковерношћу, слабошћу воље и склоношћу ка регресији. Тај формирани карактерни склоп сагледан у историјској и културној димензији представља нашу националну судбину.

Међутим, осим у колективној свести, хришћанство је и духовни идеал и изазов сваком појединцу. Анализом познатог Настасијевићевог текста „У одбрану човека”, Јеротић указује на аутентичност трагања и духовне визије Христа и хришћанства песника „Лирских кругова”. У једном од најбољих огледа у овој колекцији под називом „Момчило Настасијевић и будућност хришћанства”, аутор открива дубину песничковог трансцендентног понирања у духовни свет у коме је и стекао своја поуздана уверења о човековој оностраности и божанском пореклу. На овом искуству се и темељи једна антрополошка визија нужности човековог посвећивања другом. Насупрот социјалдарвинизму чијим се признавањем борбе за опстанак у међуљудским односима поништава сам човек, Настасијевићеве речи да је „истинско добро себи само оно, које се доживи не себе, већ другог ради” показују реалност једне радикалне антропологије која свој смисао и истинитост темељи на адекватном схватању „другог”.

Уколико је хришћанство битан конститутивни чинилац наше духовности, присуство и израженост паганског показује свој значај у формирању синкретистичког менталног склопа. Одсуство чврстог верског упоришта исказује се моралном збуњеношћу, несналажењем у критичним ситуацијама и конфузним идентитетом. Та првенствено, у верској равни, нејасна представа о себи отежавала је успостављање смисла

и вредности људског постојања. Багателисање живота, олако улажење у животне ризике и ратове, одлучност за жртвовање и саможртвовање, показује од Косова, преко устанака и ратова у 19. веку, до Балканских ратова, мартовских демонстрација, ослободилачког рата, револуције, братоубилаштва до ратних сукоба '90-тих година прошлог века, неспремност и неспособност Срба да опасност превазиђу на други начин и сачувају животе. Сажета у геслу „Боље гроб, него роб – боље рат, него пакт”, родољубива запенушаност је у броју жртава исказала трагичност и заслепљеност једног опредељења дубоко условљеног познатим цртама националног карактера. Означене заједничким обележјем прелазничког менталитета, конфузна представа о себи најадекватније исказује симптом одсуства културног обрасца као упоришта духовних вредности и њихове културне и животне заштите.

Слабости нашег менталитета посебно су изражене у време прелазних, кризних и критичних раздобља. У психолошкој анализи Вуковог дела „Описаније Србије”, Јеротић посебно истиче српску неорганизованост, импулзивност, лаковерност и одсуство рационалности. Луда храброст устаника, испољена у паљењу и пљачки турских ханова, са катастрофалним последицама након систематске и крваве турске освете, показује сву ирационалност јаловог бунта насталог из дуге покорности и самодеструктивни карактер такве агресивности. Вековно ропство оставило је видног трага у нашем менталитету, израженог и комплексом мање вредности који се реактивно испољава у осећају супериорности и самодовољности а тиме постају разлог међусобним свађама, неслогама и зависти.

Свесни својих мана, Срби су испољавали посебну осетљивост на критичаре који су указивали на њих. У том смислу је и карактеристична судбина Доситеја чије су просветитељске критике народног живота, обичаја и празноверица биле повод оптужбама које су му упућиване због нечасних намера однародњавања Срба и њиховог привођења Западу. Те незреле сумње, као реактивни израз претходних разочарења и превара, показују се и у време нужности синтезе разума и срца, усвајања западног искуства и задржавања источне духовности. Тумачећи онај други, тамнији део нашег националног бића, коме као колективној сенци морамо признати постојање, Владета Јеротић указује и неопходност суочавања са њом и њеног упознавања. Такав приступ уједно је и најадекватнији начин њеног прихватања и потврђивања у контексту целине као културне, психолошке и животне истине националног бића која исијава из дела наших великих аутора.

Изузетан зналац књижевности и уметности, религијски утемељен у православљу и духовно отворен према најразноврснијим феноменима живота и културе, Јеротић даје печат ауторске аутентичности својим писаним и изговореним речима које се већ деценијама са изузетном пажњом слушају и читају. Његове мисли су неодвојиве од осећања и поступака који су увек искрени и међусобно усаглашени, осмишљени, продуховљени и прожети истинском вером. Помоћу вере, која даје егзистентност духовном и омогућује трансценденцију овоземаљског, он је остварио синтезу и виноу се до духовних висина које зрачећи истином непосредног искуства делују животно подстицајно и исцељујуће. Његове књиге и наступи били су својеврсни празници за његове читаоце и слушаоце, јер је искрено уважавао и неговао културу дијалога и толеранције, подстичући и тражећи питања на која је радо одговарао, али на начин који није представљао њихову коначну и неоспорну истинитост већ је значао отварање ка другим и дубљим питањима која траже нове одговоре. Добијени одговори су, дакле, само подстрек даљим питањима, па се са тог становишта може разумети зашто су његове књиге атрактивне и када у њима пише о ономе о чему је писано или када говори о привидно познатом. Као човек који гледајући уме да види, а слушајући да чује, он је настојао да реално сагледа појаве, дела и људе, што имплицира и његову критичност према њиховим тамним странама.

Јеротићева потреба да комуницира и прихвати дијалог исказана је у више књига разговора вођених са њим, али и оних које је он водио са другима. Када је било прилике ти дијалози су били непосредни, о чему сведоче његови разговори са Јустином Поповићем и читавим низом наших духовника („Разговори са духовницима”). У тај вид искуства спадају и записи настали приликом посете Црњанском. Међутим, када није било услова за међусобну комуникацију, Јеротић је водио замишљене, имагинарне разговоре, какви су разговори са Ивом Андрићем и Николајем Велимировићем.

Независно о чему би говорио или писао, сваки тематски круг Јеротићевих интересовања и преокупација својим обимом сеже до најудаљених културолошких, психолошких и теолошких одредница, али је њихово средиште увек везано за ауторово схватање човека. Зато Јеротићев опус претпоставља одређену антропологију у оквиру које је човек одређен јединством свог телесног, душевног и духовног бића. У том смислу и најбитније карактеристике његовог троделног опуса који чине дела из медицине, психологије, психијатрије и психотерапије упућују на соматске основе човековог бића, које претпоставља и психолошки аспект. Имајући у виду

ту међузависност соматског и психолошког, све невоље којима је човек изложен имају психосоматски карактер. Психолошко, душевно, упућује на духовно које је изражено у потреби човека да верује, да се потврди као *homo religiosus*, да трансцендира своје дотадашње спознајне и стваралачке границе. Зато Јеротићева дела из домена теологије указују на ту духовну димензију човека, као што његове књиге посвећене тумачењу књижевности и култури осветљавају непредвидиве путеве стваралаштва.

На путу од индивидуе до личности, подстицан вољом за смислом, појединац треба да оформи од наследних и стечених фактора свој карактер као потврду своје душевности, а својом личношћу да искаже своју духовност. Неомеђен границама доласка и одласка са овог света, човеков живот почиње пре рођења и душевно се наставља након смрти. Настала, дакле, као синтеза психолошких и теолошких сазнања, Јеротићева антропологија сагледава човека не само као физичко и рационално, већ и као духовно, душевно и ирационално биће. У том ширем гледању на његову егзистенцију изоштрава се етичка димензија човековог постојања и одговорност за сопствене поступке и животе оних који се рађају и умиру. Сматрајући да је раван човекове егзистенције знатно шира од момената који одређују његов долазак и одлазак са овог света, Јеротић посебну пажњу обраћа на пренаталну психологију и веровање да се процес човекове духовне индивидуације наставља и након његове физичке смрти. У том смислу он на питање: „Индивидуација и/или обожење?“, одговара сходно својим схватањима о трансцендентној природи човековог бића. Уколико је човек путник, *homo viatur*, онда је он непрекидно на животном и духовном путовању стварања и познавања себе као своје творевине и својих могућности изражених у позитивном или негативном смислу, као креација и деструкција. Индивидуација код атеиста не мора да значи и обожење, приближавање Богу, али је психолошком развоју религиозних појединаца инхерентна индивидуација.

Сложеност човековог бића употпуњује његово онтогенетско, културолошко и духовно искуство садржано у колективно несвесном које се исказује одређеним архетиповима. Изузетан допринос разумевању те духовне вертикале Јеротић је дао својим тумачењем слојева човековог религијског бића. Сматрајући да осим првобитног паганског, у сваком појединцу постоји и потоњи старозаветни и хришћански слој, он посебно истиче значај обожења као суштинског преображаја у процесу индивидуације.

Да би се уцеловио, човек треба да осмисли своје постојање које је значајним аспектом одређено пролажењем кроз фазе индивидуационог процеса чији је центар, циљ и путоказ његово сопство. Уколико пред собом има Божји лик, онда је утолико и олакшан његов процес индивидуације и обожења. На том путу долажења до себе сваки појединац је изложен многим животним изазовима и искушењима. Могућности да адекватно одговори на њих и да их превлада увећавају се познавањем Јеротићевог дела које је обогатило нашу културу и омогућило нам да боље упознамо себе и своје време. Та дела су духовни светионик који ће зрачити и након његовог одласка и бити сигурна оријентација у садашњем и будућем времену.

др Бојан Јовановић

РАДОВИ ЗА ЧАСОПИС КУЛТУРА УПУТСТВО

Култура је научни часопис који је на предлог Матичног научног одбора категоризован од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије као водећи национални часопис са ознаком М 51.

1. Рад се предаје у следећем облику:

1.1. путем УСБ уређаја;

1.2. слањем на *e-mail* адресу: kultura@zaprokul.org.rs

2. Сваки текст треба да садржи:

2.1. *Word* документ са основним текстом, напоменама, кључним речима (4 до 7 речи на српском и 4 до 7 речи на енглеском језику) и сажетком на српском језику (до 150 речи).

2.2. *Word* документ са насловом текста и резимеом на енглеском језику (до 300 речи).

2.3. *Word* документ са списком илустрација (ако их има) са назначеним местима на која би требало да дођу илустрације. Примају се само црно-беле илустрације или које су препознатљиве када се одштапају у црно-белом формату (до 7). Обавезно навести порекло илустрација.

2.4. Податке о аутору текста. Име и презиме аутора, година рођења (потребно ради увида у научни рад одређеног аутора у централној бази података Народне библиотеке Србије и у складу са тим одређивања УДК броја чланка у часопису), поштанска адреса, број мобилног телефона, *e-mail* адреса, афилијација (наводи се пун, званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен или назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама

наводи се укупна хијерархија; на пример: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за социологију, Београд).

3. Опште одреднице

3.1. Текст чланка са списком литературе не треба да прелази обим од 10 до највише 15 описаних компјутерских страница, укључујући графиконе и илустрације.

3.2. Текст приказа не треба да прелази обим од 5 описаних страница.

3.3. Текст научне полемике треба да буде опремљен као и остали чланци у часопису и не може прелазити њихов обим. Он треба да буде ослобођен напада на личност опонента и да се фокусира на саму аргументацију. Редакција задржава право да после објављивања полемичког текста и одговора, без посебног образложења, опонентима ускрати објављивање следећег круга полемике.

3.4. Текстови који се достављају на објављивање часопису *Култура* подлежу антиплагијат контроли коју врши Центар за евалуацију у образовању и науци – ЦЕОН. Поред тога, од аутора се тражи дигитализована изјава са потписом којом гарантује да је текст који је доставио оригиналан.

4. Техничка упутства:

4.1. Текст писан ћирилицом се предаје у *doc* формату програма *Microsoft Word* програмског пакета 97 или новијег. Фонт треба да буде Times New Roman, величине 12, прореда Single.

4.2. На средини ставити наслов, потом сажетак на српском и кључне речи на српском.

4.3. Уколико постоји институционална финансијска помоћ при писању рада, у првој фусноти треба навести назив и број пројекта, односно назив програма, у оквиру кога је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм.

4.4. Када се први пут наводи страно име у тексту у загради треба да се стави име исписано у оригиналу; када се следећи пут помиње исто име у наставку текста треба да буде доследно, истоветно транскрибовано без помињања оригинала.

4.5. Библиографске референце у фуснотама и литератури наводе се без транскрибовања у оригиналном писму. Ако је литература која се цитира штампана ћирилицом и референце

у напоменама и списку литературе треба да буду наведене ћирилицом, ако су штампане латиницом, онда треба да буду наведене латиницом. Цитати и позивање на литературу у фуснотама треба да потпуно одговарају списку литературе на крају текста.

5. Напомене

Напомене (фусноте) се дају на дну сваке стране. Нумерација континуирано иде арапским бројевима од 1 па надаље и иде иза знака интерпункције. Напомене треба да се користе мање за коментаре, а више за навођење литературе; најобимнија напомена (фуснота) не би требало да буде дужа од 100 речи.

Систем навођења:

5.1. Монографије:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) *Назив монографије* (курзив), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Адорно, Т. (1968) *Филозофија нове музике*, Београд: Нолит, стр. 45.

5.2 Периодика:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) Наслов чланка, *Назив часописа* (курзив) број часописа, Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 146.

5.3. Зборници, акта са конгреса, лексикони, речници и слично:

Презиме, Иницијал. Наслов чланка, у: *Наслов* (курзив), приредио-ла-ли Презиме, Иницијал имена. (година издања), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Парк, Р. Е. Град: предлози за истраживање људског понашања у градској средини, у: *Социологија града*, приредио Вујовић, С. (1988), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 150.

5.4. У случају издања на страним језицима:

Уместо везника „и” користи се енглески термин *and*, уместо предлога „у” користи се енглески термин *in*, уместо глагола „приредио-ла-ли” користе се енглески термини *ed.* или *eds.* (од *editor-s*) ако је више приређивача, уместо скраћенице „стр.” користи се енглески термин *p.*

Пример: Brunet, R. and Ferras, R. Identité, in: *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, eds. Brunet, R. Ferras, R. and Théry, H. (1992) Paris: Montpellier, p. 30.

5.5. Необјављене магистарске тезе и докторске дисертације:

Презиме, Иницијал имена. (година на насловној страни тезе или дисертације) Назив тезе или дисертације (курзив), врста рада (магистарска теза или докторска дисертација), назив факултета где је одбрањена, назив одговарајућег универзитета, Место издања, страна.

Пример: Црнобрња, А. Н. (2005) *Lux perpetua – светлост и светиљке у култовима на просторима Горње Мезије*, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, стр. 120.

5.6. Текстови из дневних листова:

Презиме, Иницијал имена. (датум издања) Наслов текста, Назив дневног листа (курзив), страна.

Пример: Татић, Д. (18. јул 1998) Истина о неимарима, *Политика*, стр. 15.

*Ако је аутор текста непознат ставити аноним. Пример: Аноним, (13. IX 1938) Шта мисле наши архитекти о савременој архитектури, *Време*.

5.7. Исти се рад у поновном непосредном цитирању скраћује српском речи Исто.

Пример: ³³Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 147.

³⁴Исто, стр. 148.

5.8. Исти рад се у поновном цитирању на неком другом месту у тексту (до две стране удаљеном од претходне фусноте) скраћује са нав. дело.

Пример: ⁴⁰Бугарски, Р. нав. дело, стр. 149.

5.9. Интернет издања цитирати на следећи начин: аутор текста на горе описан начин (ако је наведен), назив интернет издања, датум постављања или последње измене (*update*) сајта (ако је наведен), датум коришћења сајта, пуна путања до цитиране стране.

Пример: Rose, M. More on Bosnian „Pyramids”, 27. june 2004., 18. july 2006., <http://www.archaeology.org/online/features/osmanagic/update.html>

CONTENTS

YUGOSLAVIA AND CULTURE – CULTURAL POLICY, CHANGES, PHENOMENA

Editors Aleksandar Raković PhD
and Tatomir Toroman

Aleksandar Raković and Tatomir Toroman
EDITOR'S NOTE

11

Jovana Karaulić
INFLUENCE OF PUBLIC POLICIES ON THE
CULTURAL EXPRESSIONS OF YUGOSLAVISM

13

Vida Knežević
AVANT-GARDE AND CRITICAL REALISM

28

Živana Krejić and Snežana Milićević
EMERGENCE OF TRAVEL AGENCIES IN YUGOSLAVIA AS
DRIVERS OF THE DEVELOPMENT OF TRAVEL CULTURE

39

Milica Božić Marojević
DIALECTICS OF MEMORY AND LOGIC OF FORGETTING

52

Dragana Konstantinović
THE HOUSES OF YUGOSLAV CULTURE

70

Bojana Bogdanović
MARKING THE FIGHTER'S DAY IN TITOVO UŽICE IN 1961

89

Slobodan Selinić
YUGOSLAVS AND YUGOSLAVISM AT THE END OF THE
1960s AND THE BEGINNING OF THE 1970s

105

Dajana Đedović
YUGOSLAVIA AT VUK'S FAIRS

123

Aleksandar Raković
ROUTING OF POPULAR MUSIC BY THE POLITICAL
PARTY IN THE YUGOSLAV SOCIALIST SOCIETY

140

Marija Vujović and Anka Mihajlov Prokopović
WOMEN'S PRESS IN SOCIALIST YUGOSLAVIA

152

Tatomir Toroman
A DARING CHALLENGE

170

CONTENTS

- Vladimir Paunović*
FOUR AND A HALF DECADES OF *CONFUSED SILENCE*
186
- Dragomir Bondžić*
DEVELOPEMENT OF SCIENCE IN YUGOSLAVIA
AFTER THE SECOND WORLD WAR
201
- Milan Popadić*
THREE REFLECTIONS OF YUGOSLAV MODERNITY IN THE
MIRROR OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN
BELGRADE
221
- Ana Knežević*
SMALL EXHIBITION HALL OF THE MUSEUM
OF AFRICAN ART IN BELGRADE
235
- Vladislava Gordić Petković*
YUGOSLAVIA IN POST-YUGOSLAV FICTION
249
- Jovana Nedeljković and Katarina Živanović*
DARK SIDE OF THE HERITAGE
OF THE NATIONAL LIBERATION WAR
260
- Aleksandra Milovanović*
REFLECTIONS OF THE SOCIALIST TELEVISION
273
- Milena Dragičević Šešić*
EXPENDING THE SPACE FOR FREEDOM
289

AESTHETICS TODAY

Editors Divna Vuksanović PhD,
Iva Draškić Vićanović PhD and Una Popović PhD

- Divna Vuksanović, Iva Draškić Vićanović and Una Popović*
EDITOR'S NOTE
303
- Mirko Zurovac*
ART, NATURE, SCIENCE, CRAFT, TECHNIQUE
305
- Miloš Miladinov*
IS THERE A NEED FOR PHILOSOPHICAL AESTHETICS
317
- Dušan Pajin*
ESTHETICS OF THE CLASSICAL CHINESE PAINTING
328

CONTENTS

Dragan Čalović
JEFF KOONS'S GAZING BALL
346

Milan Radovanović
THE PRODUCTION OF MEANING THROUGH
LANGUAGE OF PHOTOGRAPHY
361

Iva Draškić Vicanović
CONFLICT BETWEEN UTILITARIAN AND ANTI –
UTILITARIAN IN EUROPEAN PHILOSOPHY AND CULTURE
376

Divna Vuksanović
AESTHETICS AND MEDIA PHILOSOPHY
389

Una Popović
THE SUBJECT OF DANCE:
DANCE BETWEEN BODY AND SOUL
399

STUDIES

Tadija Stefanović
EXHIBITION OF NEW GERMAN ARCHITECTURE
IN BELGRADE, 1940
419

Nikola Božilović
TRANSITION OF POP CULTURE FROM THE CONSUMER
TO THE HYPER-CONSUMER SOCIETY
435

IN MEMORIAM

Bojan Jovanović
IN MEMORIAM VLADETA JEROVIĆ
457

CONTENTS
471

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

008

КУЛТУРА : часопис за теорију и социологију културе и културну политику / главни уредник Владислава Гордић Петковић ; одговорни уредник Вук Вукићевић. - 1968, бр. 1- . - Београд : Завод за проучавање културног развитака, 1968- (Београд : Retro Print). - 26 cm

Тромесечно. - Текст ћир. и лат. - Друго издање на другом медијуму:
Култура (Београд) = ISSN 0023-5164
ISSN 0023-5164 = Kultura (Beograd)