

КУЛТУРА

Бр. 177

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И СОЦИОЛОГИЈУ КУЛТУРЕ И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

Издавач: Завод за проучавање културног развитка

Одговорни уредник: Марко Крстић

Главна уредница: др Слађана Илић, научни сарадник

Остали чланови редакције: др Саша Радојчић (Универзитет уметности, Факултет ликовних уметности, Београд), др Јана Алексић (Институт за књижевност и уметност, Београд), др Слободан Пенезић (Универзитет „Унион – Никола Тесла“, Факултет за спорт – катедра за новинарство, Београд), др Владимир Коларић (Висока школа за комуникације Београд; Завод за проучавање културног развитка, Београд)

Дизајн: Атила Капитањ

Извршни уредник: Пеђа Пивљанин

Лекџура и корекџура: Оливера Пантовић Коларић

Превод на енглески и лекџура њевода: Татјана Медић

Припрема за штампу: Милан Богдановић

Редакција часописа *Кулџура*, Риге од Фере 4, Београд,
тел. 011 2187 637, e-mail: kultura@zaprokul.org.rs
Веб-сајт: casopiskultura.rs

Часопис излази тромесечно

Сви текстови у часопису се рецензирају

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

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

Тираж: 300

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

Објављивање овог броја *Кулџуре* омогућило је
Министарство културе Републике Србије

САДРЖАЈ

ИСТРАЖИВАЊА У КУЛТУРИ

Предраг Крстић и Бојана Радовановић
ХУМАНИЗАМ И ХУМАНИЗМИ

5

Катарина Шмакић
ТРАНСХУМАНИСТИЧКИ АСПЕКТИ МЕДИЈСКЕ ПИСМЕНОСТИ

23

Јована Марчета
КОНЦЕПТ КУЛТУРЕ У СРПСКОЈ И ФРАНЦУСКОЈ ЈЕЗИЧКОЈ СЛИЦИ СВЕТА

35

Александра Вујовић
БАУХАУС И ТЕОРИЈА ПРАКСЕ ПЈЕРА БУРДИЈЕА

45

Марина Петровић Јилих
РОДНИ ПЕРФОРМАНС У ПРИЧИ *ПУТУЈЕМО* И РОМАНУ *ТУЦАЊЕ КАМЕНА*
КЛЕМЕНСА МАЈЕРА

59

Јелена Марићевић Балаћ
ИНТЕРДИЈАЛЕКАТСКЕ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ *ПРИЧЕ КОЈА ЈЕ УБИЛА ЕМИЛИЈУ КНОР*
МИЛОРАДА ПАВИЋА И ПЕСМЕ *МЕЂИМУРСКА* НИКОЛЕ ПАВИЋА

71

Маријана Миланков
ПОПУЛАРНА КУЛТУРА У ПОКРЕТУ

83

Бојана Родић
ПРОМЕНА ПОЉА У ГУЛДОВОМ ПИЈАНИЗМУ

99

Biljana Jokić, Aleksandar V. Marković and Ivana Luković
EFFECTS OF APPLIED MUSIC ORIGINALLY COMPOSED FOR MUSEUMS
ON VISITOR EXPERIENCE

111

Љубица Крминац
МОДИФИКАЦИЈА ПРОГРАМСКИХ САДРЖАЈА РАДИЈА У ТОКУ ПАНДЕМИЈЕ

133



ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

Владимир Коларић
ЗА ЈЕДНУ ОДГОВОРНУ КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ
149

Драгана Жарић
СУБВЕРЗИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛИ ТИШИНЕ – СПОРИ МЕДИЈИ
153

СПИСАК РЕЦЕНЗЕНАТА ЗА НАУЧНИ ЧАСОПИС
КУЛТУРА 2022. ГОДИНЕ
159

РАДОВИ ЗА ЧАСОПИС КУЛТУРА
УПУТСТВО
163

Предраг Крстић и Бојана Радовановић

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

DOI 10.5937/kultura2277005K

УДК 172.16(091)

121(091)

Прегледни рад

Датум пријема: 03. 4. 2023.

Датум прихватања: 17. 5. 2023.

ХУМАНИЗАМ И ХУМАНИЗМИ

(РА)СТЕЗАЊЕ ПОЈМА

Сажетак: У овом раду аутори настоје да понуде преглед различитих учења која се сврставају под каиу хуманизма. Мада се рад првасходно усредсређује на хуманистичке доктрине, теорију хуманизма често није једноставно различити од хуманизма у пракси, те ће свакако бити реферисано на различите практичне пројаме хуманизма. И у једном и у другом случају истовремено се да је хуманизам толико разуђен, ако не и безобалан појам, да је можда уједињеније говорићи о хуманизмима, у множини. Иако један прегледни чланак не може да прегочи подродну и свеобухватну историју (идеје) хуманизма и све варијације кроз које је он прошао и пролази код својих значајних заступника, аутори верују да читаоцима може пружити основ за разумевање и оквир за даља истраживања и промишљања хуманизма/хуманизама.

Кључне речи: хуманизам, ренесанса, просветитељство, секуларизам, човечанство

УВОД¹

Хуманизам је уистину толико сложен појам да се може „растегнути као пар чарапа тако да у њих стане ма која величина стопала”.² Приде се, макар једно време или макар доскора, чинило да би свако стопало да се удене у ту чарапу, да мора бити да је хуманизам „добра ствар”, а хуманиста пожељна титула: „Свако воли да буде хуманиста или да изгледа тако”.³ Изашавши на добар глас, различите филозофске школе и струје почињу да приписују себи хуманистичку оријентисаност, по правилу не би ли истакле своју посебност у односу на конкурентске концепције унутар истог табора. Тако настадоше „марксистички

1 Овај чланак је реализован уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије према Уговору о реализацији и финансирању научноистраживачког рада.

2 Kurtz, P. (2001) *Skepticism and Humanism: The New Paradigm*, New Brunswick and London: Transaction Publishers, p. 144.

3 Kristeller, P. O. Humanism, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, eds. C. B. Schmitt, Q. Skinner, E. Kessler and J. Kraye (2007) Cambridge: Cambridge University Press, p. 114.

хуманизам”, „егзистенцијалистички хуманизам” и многи други.⁴ И заиста, могло би се рећи да је једно време владала поама не само за проналажењем историјских трансверзала хуманизма – Протагора (*Πρωταγόρας*) и Сократ (*Σωκράτης*) су најчешће ретроактивно увршћивани у тај табор, а припадници су се протезали све до „религије човечанства” Огиста Конта (*A. Comte*) – него и за (пр)оглашавањем властитих филозофских назора хуманистичким: Вилијам Џејмс (*W. James*) и, нарочито, Ф. Ц. Шилер (*Schiller*) тврдили су да је прагматизам хуманизам, а Жан-Пол Сартр (*J.-P. Sartre*), па и Албер Ками (*A. Camus*), наглашавали су хуманистичко својство својих учења.

Да ствар буде занимљивија, хуманизам је доживео инфлацију својстава која би да га придевима описују, не би ли га спецификовали: „реални” хуманизам, „истински” хуманизам, „лажни” хуманизам, „социјалистички” хуманизам, „социјални” хуманизам, „научни” хуманизам, „интегрални” хуманизам, „антропоцентрички” хуманизам, „теоцентрички” хуманизам, „хришћански” хуманизам, „секуларни” хуманизам, „модерни” хуманизам, „религијски” хуманизам, „интуитивни” хуманизам, „отворени” хуманизам, „затворени” хуманизам, „апстрактни” хуманизам, „конкретни” хуманизам...⁵ Ако је икад и био једнозначно схваћен, хуманизам у настојању да избори властиту демаркацију сада трпи мутације и модификације, па је упутно увек имати у виду о чему говоримо кад говоримо о хуманизму, односно о ком хуманизму говоримо. Извесно је, међутим, да они који употребљавају ове и оволике придеве јамачно класификују хуманизам тако да означе „свој” хуманизам као аутентичан а/или друге као погрешне, недовољне или да и нису заиста хуманизми. Фуко је можда био у праву:

„[П]остојао је хуманизам као критика хришћанства, односно религије уопште; постојао је хришћански хуманизам супротстављен аскетском и много теоцентричнијем хуманизму (у XVII веку). У XIX веку имали смо хуманизам неповерљив, непријатељски расположен и критичан према науци; али и један други који је наду полагао у исту ту науку. Марксизам је био хуманизам, егзистенцијализам и персонализам такође; постојало је време у којем су подржаване хуманистичке вредности које је представљао национал-социјализам и време када су стаљинисти говорили да су хуманисти.”⁶

Да ли је онда могуће изљуштити заједнички садржај појма „хуманизам”, који деле сви његови протагонисти и агонисти? Или је можда упутније говорити о „хуманизмима” него о једном хуманизму?

4 Видети: Lamont, C. (1997) *The Philosophy of Humanism*, eighth edition, revised, New York: Humanist Press, pp. 28-29; Davies, T. (1997) *Humanism: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, pp. 56-57.

5 Упоредити: Woleński, J. Humanism and Rationalism, s. a, 23. јануар 2023, <http://www.humanizm.net.pl/wolenskiang.htm>.

6 Фуко, М. Šта је просвећеност?, превео Иван Милenković, у: М. Фуко: *Spisi i razgovori*, приредио Младен Козомара (2010), Београд: Fedon, стр. 426.

У овом раду аутори настоје да понуде преглед различитих учења која се сврставају под капу хуманизма. Мада се рад превасходно усредсређује на хуманистичке доктрине, теорију хуманизма често није једноставно разлучити од хуманизма у пракси, те ће свакако бити реферисано на различите практичне програме хуманизма. Иако један прегледни чланак не може да предочи подробну и свеобухватну историју (идеје) хуманизма и све варијације кроз које је он прошао и пролази код својих значајних заступника, аутори верују да читаоцима може пружити основ за разумевање и оквир за даља истраживања и промишљања хуманизма/хуманизама.

ИСТОРИЈСКА ДЕОБА ЈЕДИНСТВЕНОГ ХУМАНИЗМА

Сам термин „Хуманизам”, односно *Humanismus*, улази у употребу у 19. веку у Немачкој како би означио ренесансни нагласак на класичним наукама у образовању. Када га је користио теолог Фридрих Имануел Нитхамер (*F. I. Niethammer*), реферисао је на план и програм који би обновио класичне студије у средњим школама, уверен да такво образовање обликује вишу природу људских бића. Термин су преузели, међу другима, Георг Фогт (*G. Voigt*) и Јакоб Буркхарт (*J. Burckhardt*), незнатно му проширујући домен:⁷ Фогт је изгледа први 1859. године користио термин *Humanismus* за раздобље ренесансе. Најзад се „хуманизму” придодало и популарније значење нерелигиозног или чак атеистичког приступа животу,⁸ које ће се у двадесетом веку спецификовати тако да подразумева приврженост натурализму, учењу по ком су сва бића и догађаји у универзуму природни, те да сходно томе, све знање о универзуму спада у домен научних истраживања, као и поверење у то да само властитим снагама људи могу и морају да раде на својој добробити.⁹

У својој (ауто)историзацији, учење хуманизма се може антедатирати, као што се неретко у прегледима и чини, и даље од ренесансе, како је при његовом именовању замишљено, а његови зачеци или претече протегнути све до Протагорине инаугурације човека у „мерило свих ствари”.¹⁰ Линија хуманистичке мисли потом постаје гео-доктринарна. Старогрчки списи преводе се на арапски у осмом и деветом веку и прожимају исламску мисао нечим што бисмо могли назвати „хуманистичким моментима”, у које се обично убрајају рационализам, чак секуларизам, скептицизам и либерализам, опет антедатирајући садржаје свих тих термина.¹¹ Ти арапски

7 Davies, T. нав. дело, стр. 7-10.

8 Copson, A. What is Humanism?, in: *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, eds. A. Copson and A. C. Grayling (2015), West Sussex: John Wiley and Sons. pp. 1-2; Fowler, J. D. (1999) *Humanism: Beliefs and Practices*, Brighton: Sussex Academic Press, pp. 18-19.

9 Copson, A. нав. дело, стр. 3-4.

10 Diels, H. (1983) *Predsokratovci: fragmenti*, svezak 2, Zagreb: Naprijed, str. 244, fragment B. 1; uporediti Freeman, C. R. Humanism in the Classical World, in: *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, eds. A. Copson and A. C. Grayling (2015), West Sussex: John Wiley and Sons, pp 124-125; Lamont, C. нав. дело, стр. 34-35; Wikipedia. Humanism, 22. фебруар 2023, 27. март 2023, <https://en.wikipedia.org/wiki/Humanism>.

11 Видети: Goodman, L. E. (2005) *Islamic humanism*, New York: Oxford University Press, p. 155; Ljamai, A.

преводи из Африке и Шпаније, а у извесној мери и грчки „оригинали” из Византије, доспевају до италијанских градова у тринаестом веку и оснивају „ренесансни хуманизам” – који ће управо бити препознатљив по угледању на старину.¹²

Та старина је, када је о хуманистичкој „терминологији” реч, ипак била превасходно римска, а сам „хуманизам” потекао је од латинског *humanitas*. Међутим, требало би имати у виду да је *humanitas* један од превода грчке речи *paideia* (други је *cultura*). Она пак означава оно што се данас назива образовањем, које је за Грке било дубоко формативан али и доживотни процес, чији циљ је да човек буде добар пријатељ, члан породице и, што је можда најважније, грађанин полиса.¹³ *Paideia* је била неодвојива од другог грчког концепта – *arete* – изврности, односно врлине. Она се тако односила на образовање и обуку у врлим вештинама, а сврха образовања и обуке била је стварање „добрих људи” и племенитије, врлије заједнице: „ако се постави питање о величини користи коју држави пружа образовање омладине уопште, одговор на то неће бити тежак: да ће образовани дечасти постати добри људи”.¹⁴

У Римској републици *humanitas* су славили и заговарали Марко Тулије Цицерон (*Cicero*) и Марко Теренције Варо (*Varro*) – разумевајући га превасходно, ако не искључиво, као обуку у врлим вештинама, *eruditionem institutionem que in bonas artes*, као оно племенитости достојно образовање или култивисање које се постиже изучавањем граматике, логике и реторике.¹⁵ Изучавање ових дисциплина обликује људе у људе (*homo humanus*), чинећи да се разликују од животиња, али и од оних необразованих – од варвара (*homo barbarus*). Први, образовани Римљанин, познавао је грчку културу и имао реторске вештине, а легитимисао га је *jus civile*; другом је мањкала софистицираност „правих људи”, живео је на периферији царства и био подређен *jus gentium*. Дакле, могло би се рећи да је „први хуманизам”, римски, не само био интерно „дискриминаторан”, него можда и у функцији озакоњења светске геополитичке супериорности Римљана.¹⁶

У четрнаестом веку, Петрарка (*F. Petrarca*) изнова открива Цицерона и, благодарећи његовом утицају, из корпуса наука издвајају се, и то у образовне сврхе, хуманистичке студије (*studia humanitatis*): реторика, граматика, поезија и морална филозофија. Виторино да Фелтре (*V. da Feltre*) и Гварино Веронезе (*Guarino Veronese*) оснивају школе на таквим – „хуманистичким” – образовним принципима, и култивишу

Humanistic Thought in the Islamic World of the Middle Ages, in: *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, eds. A. Copson and A. C. Grayling, West Sussex: John Wiley and Sons. pp. 153–156.

12 Видети: Mann, N. The origins of humanism, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. Jill Krayer (1996), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 6–8, 14–15; Monfasani, J. Humanism and the Renaissance, in: *The Oxford Handbook of Humanism*, eds. A. B. Pinn (2020), New York: Oxford University Press, pp. 151–154; упоредити: Nederman, C. Civic Humanism, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. N. Zalta, 19. март 2019, 12. децембар 2022, <https://plato.stanford.edu/entries/humanism-civic/>.

13 Crittenden, J. and Levine P, Civic Education in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. N. Zalta, 10. март 2023, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/civic-education>.

14 Iaton (1990) *Zakoni / Epinomis*, превео др Албин Вилхар, Београд: БИГЗ, str. 39 [641.b7–641.c1]

15 Kristeller, P. O. нав. дело, стр. 113.

16 Упоредити: Douzinas, C. (2007), *The Many Faces of Humanitarianism*, *Parrhesia* no. 2, p. 1.

полазнике упућујући их у граматiku, логику и реторику. *Umanita* је у италијанској ренесанси (14 – 17. века), опчињеној античким узорима, имало сродно али још уже значење: изучавање класичне књижевности и заговарање класичног образовања уопште – којем је био посвећен *umanista*.¹⁷ Потоњи термин, смишљен је додуше раније, у касном тринаестом веку, за оне ангазоване грађанске и црквене званичнике, колекционаре књига, васпитаче и писце који ће са ренесансним покретом тек уследити.¹⁸ Они ће тада (ре)презентовати узорно „човештво”, па ће тако и „други хуманизам”, хуманизам италијанске ренесансе, као и његов претходник, бити дискриминаторан: искључивао је оне који нису познавали узорно раздобље древне антике – у противставу према варварству средњовековне схоластике и сада готског Севера.

И већ ту је сасвим очито да је термин „хуманизам” склон и дескриптивној и нормативној употреби, да је некако увек био повезан и са вредновањем. Ако су Цицерон и Варо у римско доба хвалили *humanitas* у уверењу да је тај тип образовања најприкладнији за (достојног) човека, ренесансни хуманисти сада установљују читаве *studia humanitatis*, супротстављајући се ограничавању образовања само на божанске теме – исто као што су савремене хуманистичке науке склон(и)је да се супротставе доминацији природних наука.

С друге стране, могло би се рећи да, иако је ренесанси хуманизам на Западу задобио „супстантивну форму”, још увек не можемо да говоримо о неком обухватном наткриљу ренесансних мисли и учења. Ренесансу су насељавали шаролики ликови „помпезних морализатора и *littérateurs*, филолога, компилатора и јуродивих магова”,¹⁹ па је она заиста можда била претежно уметнички и културни покрет који се изражавао у медију визуелних уметности, књижевности, реторици и историјској науци, те дао значајан допринос у свим тим областима.²⁰ Али далеко од тога да тај „покрет” није имао озбиљна филозофска интересовања, остварења и – реперкусије.²¹ Штавише, плаузибилно би било тумачење да савремени хуманизам „интелигибилно произлази из традиције хуманистичке мисли на Западу”, која је почела са ренесансом, а касније варијанте представљају „развој, можда кулминацију, тих претходних тенденција мисли”.²² Срећом или не, и нормативност коју баштини ренесансни хуманизма постаће норма наступајућих „хуманизама”.

17 Corson, A. нав. дело, стр. 1–2.

18 Mann, N. нав. дело, стр. 1–2.

19 Hankins, J. Humanism and Modern Political Thought, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, ed. J. Hankins (2007) Cambridge: Cambridge University Press, p. 139; упоредити: Kraye, J. Philologists and Philosophers, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. J. Kraye (1996), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 142–160.

20 Monfasani, J. Humanism, Renaissance, in: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward Craig (1998), London: Taylor and Francis, p. 533.

21 Видети: Mann, N. нав. дело, p. 1; Hope, C. and E. McGrath. Artists and Humanists, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. J. Kraye (1996), Cambridge: Cambridge University Press, p. 161.

22 Cooper, D. E. (1999) Humanism and the Scientific Worldview, *Theoria* vol. 93, p. 3; Kidd, I. J. Varieties of Philosophical Humanism and Conceptions of Science, ed. Anjan Chakravartty (forthcoming), Volume on science and humanism, Chicago: Chicago University Press, p. 4.

„Вредносни карактер термина „хуманизам” најевидентнији је када се њиме именује период у историји. Није могло бити другачије пошто је тај период прво назван ренесанса (тј. препород). Мислиоци тог периода подржавали су нека гледишта, и супротстављали се другим. Наиме, били су за слободу, толеранцију, важност свакодневних задовољстава живота, аутономију људских вредности, и сматрали су људске послове независним од теологије; били су против друштвених ограничења феудализма, фанатизма, аскетизма, третирања људских вредности као хетерономних и преминације теологије. То је наставила каснија историја хуманизма. Хуманизам је постао критички.”²³

Просветитељство осамнаестог века ће се и изреком позивати на ренесансни хуманизам као свог претходника, и то у свом такорећи програмском документу, *Уводу у Велику француску енциклопедију*.²⁴ Идеје, међутим, никад не путују, ни кроз простор, кроз време још мање, непромењене. Сада ће отклон хуманизма од религије бити наглашен(ији), а студије класичне књижевности неће имати онај незаобилазни и обавезујући карактер као у ренесанси.²⁵ Могло би се рећи да је Бог већ у доба ренесансе био скрајнут,²⁶ престао је да представља средиште мишљења и живљења свакако, а да су га сада сменили „разум” и „природа”, као руководеће инстанце како разумевања света тако и моралног поступања. Наступа просветитељски оптимизам у погледу поверења у способности човечанства. То исходује смелошћу да се мисли и јавно заступа, рецимо, атеизам и, далеко чешће, непријатељство према организованој религији.²⁷

Теолошка тумачења, следствено, налазе снажног противника у натурализму. Управо ће натурализам – специфичније, материјализам и сензуализам, нарочито: Холбаха (*Holbach*), Ламетрија (*La Mettrie*), Волтера (*Voltaire*), Дидроа (*Diderot*) и Хелвеција (*Helvétius*), са традицијом британског емпиризма у залеђу²⁸ – обележити појединачно стваралаштво француских просветитеља и, истовремено послужити као основа да се са интелектуалне критике „олтара” пређе и на оштру политичку критику „круне”.²⁹ Најзад, не без отпора, једностраности и двосмислености, у доба разума заокружује се формирање апстрактног концепта (једног, јединственог) човечанства, односно универзалног концепта Човека.³⁰ Сведоци тог за хуманистичку теорију пресудно важног момента су политички интонирана дела попут Русоовог

23 Woleński, J. нав. дело.

24 Dalamber, Ž. (1955) *Uvodna rasprava u Enciklopediju*, Beograd: Kultura, str. 63.

25 Видети: Fowler, J. D. нав. дело, стр. 16.

26 Упоредити: Müller, M. (1974) *Philosophische Anthropologie*, Freiburg and München: Karl Alber, p. 198.

27 Видети: Fowler, J. D. нав. дело стр. 18.

28 Davies, T. нав. дело стр. 108–109.

29 Lamont, C. нав. дело стр. 45.

30 Упоредити: Gay, P. (1964) *The Party of Humanity: Essays in the French Enlightenment*, New York and London: Knopf.

(*J. J. Rousseau*) *Друшћивеној уговора и Права човека* Томаса Пејна (*Thomas Paine*).³¹ Новоустановљени појам „Човек” и, следствено, „човечанство”, постају апсолутна и неутуђива вредност на коју се центрира свет. Тако схваћен „хуманизам” – јер речи још нема ни у једном језику – верује да постоји нешто као универзална суштина човека, која је атрибут сваког појединачног примерка; јединство врсте чији сваки појединац заслужује посебно и подједнако уважавање.³²

У једном строго теоријском смислу и ако послушамо Мишела Фукоа (*M. Foucault*), „Човек” је изум ипак једног немачког просветитеља, Имануела Канта (*I. Kant*). Настанак тог појма човека са великим „ч” се може сместити у Кантову *Логику*,³³ када је претходно установљеној критичкој тријади темељних дисциплинарних питања филозофије – Шта могу да знам? Шта треба да чиним? Чему могу да се надам? – додато обухватајуће четврто питање: „Шта је човек?” Са Кантом и у доба Канта значај се недвосмислено придаје појединцу – али као представнику људског рода. Тај појединачни „човек” је истовремено носилац универзалне суштине људи и, начелно, оставља по страни расу, класу, друштвени статус и, уопште, прескаче колективне ентитете нижег степена општости, градећи једну „атомистичко–универзалистичку” концепцију друштва.³⁴

Али није реч само о инаугурацији Човека и Човештва; целокупна филозофија Имануела Канта би се с правом могла сматрати преломном тачком, било тачком усвајања или тачком отпора, када се ради о оном дефинисању хуманизма које ће постати одредбено и за савременост. Са Кантом „ум” постаје средишња одредница која опредељује хуманизам: људи су разумна бића, а њихово разумевање ваља научним методом да трага за истином. У то доба већ увелико афирмисана и опчињавајућа наука, благодарећи пре свега техничким успесима на различитим пољима, тако добија и теоријско поткрепљење.³⁵ Али њено неодвојиво повезивање са аутономијом људи била је новост која ће наскоро постати заштитни знак хуманистичке филозофије. Данас то звучи белодано: да би се људи могли сматрати аутономним, њихова уверења и поступци морају бити резултат властитог расуђивања. Сваки појединац кадар је за такво расуђивање, или би требало да буде, те је достојан да му се оно макар потенцијално припише. Без личне аутономије, људи би били мање

31 Видети: Rousseau, J.-J. (1978) „Društveni ugovor”, u: J.-J. Rousseau, *Rasprava o porijeklu i osnovama nejednakosti među ljudima / Društveni ugovor*, Zagreb: Školska knjiga, str. 91–182; Pejn, T. (1987) *Prava čoveka*, Beograd: „Filip Višnjić”; упоредити: Davies, T. нав. дело, p. 25; Crosson, J. B. Humanism and Enlightenment, in: *The Oxford Handbook of Humanism*, ed. A. B. Pinn (2019), Oxford: Oxford University Press, pp. 176–182.

32 Видети: Ignatieff, M. (2000) *Human Rights as Politics and Ideology*, Princeton: Princeton University Press.

33 Kant, I. (1968b) *Logik*, Kants gesammelten Schriften, vol. IX, Berlin: Walter de Grueter, p. 25.

34 Видети: Gellner, E. (2004) *Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and Habsburg Dilemma*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–39.

35 Law, S. Science, Reason, and Scepticism, in: *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, eds. A. Copson and A. C. Grayling (2015), West Sussex: John Wiley and Sons, pp. 55–58.

од људи, веровали су и верују хуманисти и после Канта.³⁶ Тако заснована хуманистичка етика коначно се безрезервно усмерила ка „овоземним интересима људи“, ка потрази за „срећом читавог човечанства у овој егзистенцији, насупрот спасу душе појединца у будућој егзистенцији и глорификацији натприродног Врховног бића“.³⁷ Човечанства, односно Човека.

То у један поглед уједињено човечанство ће у деветнаестом веку, код Огиста Конта, аванзовати или ретерирати опет до „религије“, али овог пута „религије човечанства“, која би требало да замени традиционалну религију.³⁸ Контов социјални позитивизам, који се ограничава на искуствене чињенице и искључује метафизичке спекулације, био је кратковеки атеистички култ прожет неким хуманистичким начелима – вера у научну рационалност, у могућност промишљене друштвене трансформације и у прогрес човечанства – чији утицај се, међутим, ипак протегао на читав деветнаести век, нарочито када је реч о одбацивању надприродњаштва.³⁹

Са немачке стране дивана тога доба, метафизичке химере се развејавају другачије: критика Библије хегеловаца Давида Штрауса (*D. Strauss*) и Лудвига Фојербаха (*L. Feuerbach*) – Библија је људских руку дело и тако је ваља разумети и читати; Христ је (само) историјска личност и није бог створио човека него човек бога⁴⁰ – истиче важност (и сложеност) слободе и одговорности човека лишеног божанског уточишта.⁴¹ У следећој генерацији, Фридрих Ниче (*F. Nietzsche*) и Карл Маркс (*K. Marx*), на различите начине али подједнако убојито, напали су и, према властитом саморазумевању, докрајчили религију: религија је сада или само опијум народа или само трансисторијска ујдурма слабих да би подјармили јаке.⁴²

Али религијску веру у то доба ипак не поткопавају толико обимна и тешким стилем писана дела, које би ионако читали релативно малобројни писмени, не толико филозофска или социолошка теорија, колико документовани напредак науке. Разорни натурализам Чарлса Дарвина (*C. Darwin*) – само смо једна међу многим

36 На пример: Nida-Rümelin, J. Philosophical grounds of humanism in economics, in: *Humanism in Business*, eds. H. Spitzack, M. Pirson, W. Amann, S. Khan and E. von Kimakowitz (2009), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 16/17; Norman, R. (2004) *On Humanism*, London: Routledge, p. 104.

37 Lamont, C. нав. дело стр. 248.

38 Comte, A. (1891) *Catéchisme positiviste, ou Sommaire Exposition de la religion universelle en treize entretiens systématiques entre une femme et un prêtre de l'humanité*, Paris: Apostolat positiviste.

39 Видети: Wernick, A. (2001) *Auguste Comte and the Religion of Humanity: The Post-theistic Program of French Social Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.

40 Видети: Strauss, D. F. (2012) *Das Leben Jesu: kritisch bearbeitet*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Foerbah, L. (1962) *Čovek i Bog*, превели Predrag Milivojević i Gligorije Ernjaković, Sarajevo: Svjetlost.

41 Упоредити: Davies, T. нав. дело, стр. 26–30.

42 Упоредити: Marx, K. (1976) Prilog kritici Hegelove filozofije prava, u: K. Marx i F. Engels, *Rani radovi*, Zagreb: Naprijer, str. 90–105; Niče, F. (1986) *Genealogija morala*, Beograd: Grafos.

(животињским) врстама које се боре за опстанак)⁴³ – обеснажио је претходно убедљив телеолошки аргумент за постојање Бога,⁴⁴ али и за повлашћено место човека.

ПРОБЛЕМСКА РАЗУЂЕНОСТ САВРЕМЕНОГ ХУМАНИЗАМА

Надахнут радовима Дејвида Купера (*D. Cooper*), Ијан Кид (*I. J. Kidd*) детектује три главна варијетета филозофског хуманизма у европској филозофији двадесетог века: хуманизам као есенцијализам, хуманизам као рационални субјективитет и егзистенцијални хуманизам.⁴⁵ „Есенцијалистички” хуманизам углавном распознајемо по његовим критичарима, који неретко сваки хуманизам своде на ту његову врсту. Тако Мартин Хајдегер (*M. Heidegger*) запажа да свака форма хуманизма „претпоставља универзалну суштину човека”⁴⁶ и настоји да издвоји оно „есенцијално, универзално људско”.⁴⁷ Та дистинктивна суштина онда се проналази, између осталог, у нашој моћи аутономног делања, у моралној самосвести, у духовном односу с Богом или у егзистенцијалној забринутости једног створења које је „осуђено на смисао”.⁴⁸

Али, иако су ренесансни хуманисти људе начелно сматрали креативним, самопоузданим бићима, кадрим за „изванредне ствари”,⁴⁹ већ Пико од Мирандоле (*Pico della Mirandola*) је и изреком порицао управо то да човек поседује суштину у смислу фиксираних позиција у космичкој хијерархији, инсистирајући на његовој јединственој способности да „обликује себе”.⁵⁰ Није дакле сваки хуманизам есенцијалистички – опсесија људском суштином није конститутивна за хуманизам – па неки „фундаментално значење” (властито) хуманизма проналазе, попут Сартра, у антиесенцијализму, у томе што код човека „егзистенција претходи есенцији”. Човек је биће које уместо да има унапред фиксирану „есенцију”, има јединствену могућност (ауто)рефлексије и избора властите „егзистенције”.⁵¹

Луј Алтисер (*L. Althusser*) са супротстављеног политичког спектра и још оштрије од Хајдегера, критиковао је веру есенцијалистичког хуманизма у „konačnu

43 Упоредити: Darwin, Č. (2009) *Postanak vrsta: putem prirodnog odabiranja ili očuvanje povlašćenih rasa u borbi za život*, preveo Nedeljko Divac, Novi Sad: Akademska knjiga.

44 Law, S. nav. delo, p. 36; Lamont, C. nav. delo, p. 75.

45 Видети: Cooper, D. E. (1999) *Humanism and the Scientific Worldview*, *Theoria* no. 93: 1-17; Cooper, D. E. (2002) *The Measure of Things: Humanism, Humility, and Mystery*, Oxford: Clarendon; Kidd, I. J. nav. delo, p. 4.

46 Heidegger, M. (1993) *Basic Writings*, ed. D. Farrell Krell, London: Routledge.

47 Davies, T. nav. дело стр. 22.

48 За последње видети: Merleau-Ponty, M. (1962) *Phenomenology of Perception*, London: Routledge and Kegan Paul, xix.

49 Vives, J. L. A Fable about Man, in: *The Renaissance Philosophy of Man*, eds. E. Cassirer, P. Kristeller and J. H. Randall, Jr. (1948.), Chicago: Chicago University Press, pp. 392.

50 Pico della Mirandola, Giovanni (2012) *Oration on the Dignity of Man: A New Translation and Commentary*, ed. F. Borghesi, M. Papio and M. Riva, Cambridge: Cambridge University Press. §§ 19, 20, 22.

51 Sartre, J.-P. (1966) *Existentialism and Humanism*, London: Methuen.

преегзистирајућу суштину” као један „филозофски мит човека” – који треба „претворити у пепео”.⁵² Тај мит о заједничкој суштини дерогира важност друштвених и историјских структура и замрачује разлике међу људима који живе под различитим материјалним условима. Еманципаторски пројекти, до којих је Алтисеру стало, захтевају посвећивање пажње структурним и материјалним условима живота, уместо ионако узалудних покушаја разабарања неке наводно подлежеће суштине која би била заједничка буржују и потлаченим радницима. Мета Алтисеровог напада тако се прецизније разоткрива као учење „либерално-рационалног” хуманизма, које прецењује моћ појединаца да користи своје рационалне моћи не би ли изменио услове свог живота: „људски субјект [...] није ’центар’ историје”.⁵³ То учење, према схватању Алтисера, представља заправо опструкцију или субверзију развојног друштвеног и структурног разумевања живота, а да притом претенциозно обећава „суштинску или најбољу форму” коју живот треба да преузме.⁵⁴

Али мање филозофско-политички, а више научно-биолошки, расправа о есенцијализму хуманизма обележила је завршну четвртину двадесетог века. Правећи крупне кораке ка „научном хуманизму”, социобиолог Е. О. Вилсон (*E. O. Wilson*) 1978. године из/об-јављује да „људска природа у потпуности може бити објект емпиријског истраживања” и да наше „самопоимање” на тај начин може „енормно и истински да се обогати”.⁵⁵ Таквом оптимизму натуралиста да је могуће, дословно, дефинисати људску природу намах су се супротставили конструктивисти, постмодернисти и други такмаци, поричући само постојање ма које одређене природе човека. Помиритељско становиште заузела је Мери Мицли (*M. Midgley*), одбацујући и претерану самоувереност у постојање фиксиране људске природе и радикалну представу да смо потпуно „пластична” створења.⁵⁶ Сугестија гласи да треба да одбацимо поларизујуће карикатуре, грубе дуализме, бинарна супротстављања „nature vs. nurture”, као и чисто емпиријску, концептуално и методолошки кратковиду фиксацију биологије – после чега можемо предузети мултидисциплинарни пројект приказа наше сложене „проширене” природе.⁵⁷

Проблем је како захватити ту сложеност, а остати „научан”. Један одговор би био да наука свакако у том погледу треба да има своју улогу, али не треба да доминира сценом. Џон Дипре (*J. Dupré*) – филозоф који је критиковао злоупотребе и заблуде у биолошким наукама – упозорава на историјом посведочен ризик оних истраживачких програма који обећавају да ће открити све о људској природи: социо-биологија,

52 Althusser, L. (1998) *Solitude de Machiavel et autres textes*, Paris: Presses Universitaires de France.

53 Althusser, L. (1977) *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London: New Left Books.

54 Lewis, W. Louis Althusser, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. N. Zalta, 13. фебруар 2018, 21. новембар 2021, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/althusser/>, § 3.5.

55 Wilson, E. O. (2004) *On Human Nature*, Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 2, 206.

56 Упоредити: Midgley, M. (1994) *The Ethical Primate: Humans, Freedom and Morality*, London: Routledge, pp. 22–24.

57 Видети: McElwain, G. (2019) *Mary Midgley: An Introduction*, London: Bloomsbury.

еволутивна психологија, еволутивна биологија и генетика.⁵⁸ Он тврди да се људска природа састоји од „развојних кругова који тренутно конституишу људски живот”, живот који има и биолошку и културну димензију, и који стога захтева и научно и хуманистичко расветљавање.⁵⁹ Приписујући искључиво науци делокруг бављења нечим као „људском природом”, „империјалистички сцијентизам” сужава разумевање посебности и сложености човека, уместо да увиди да и друштвене праксе и културна историја представљају суштинске детерминанте наше природе. Истински хуманиста, на истом трагу додаје Рејмонд Талис (*R. Tallis*), треба да захтева од природних и хуманистичких наука „слику човечанства која приказује нашу дистинктивну природу богатијом и истинитијом него што је слика изузетно обдарене шимпанзе”.⁶⁰ Дипре, Мицли и Талис уверавају да сваки задовољавајући приказ онога што је суштинско за човека захтева „радикални епистемолошки плурализам”, који би обухватио природне, друштвене и хуманистичке науке, и притом био опремљен и скромношћу у погледу изгледа за „ма коју велику уједињујућу теорију људске природе”.⁶¹ Наша суштина је, укратко и сасвим налик разумевању (неких) ренесансних хуманиста, сложен развојни производ који су обликовали биолошки, историјски и културни фактори. А биолошке расправе које су претендовале на ексклузивност познавања природе човека и оспоравале ту претензију, сада као и некад, „у суштини су епистемолошке: како наука може да допринесе нашем познавању и разумевању људске природе?”.⁶²

Али постоји и једна врста хуманизма (или један хуманизам?) која се, још чешће него „есенцијалистички”, идентификује са хуманизмом уопште. Он као нашу најважнију карактеристику издваја, овако или онако схваћену, „рационалну субјективност”: „бити људско биће значи бити субјект, што опет значи препознати се као рационално створење, кадро да ауторефлексијом разуме властиту егзистенцију”.⁶³ Разум би се онда показао нашим одредбеним својством, а „сувереност рационалне свести” представљао би „стуб” хуманизма.⁶⁴ Један просветитељством надахнут савремени хуманизам карактерисала би управо она рационалност која му омогућава да заступа и праведност и аутономију, с унапређењем разумевања света унапређујући и наше моралне способности.

Да је таква рационална субјективност постала *trade mark* модерног хуманизма сагласни су и они који не пристају уз њега. Једни би рекли да је тек рационално

58 Видети: Dupré, J. (2001) *Human Nature and the Limits of Science*, Oxford: Oxford University Press; Dupré, J. and B. Barnes (2008) *Genomes and What to Make of Them*, Chicago: University of Chicago Press.

59 Dupré, J. (2001) *Human Nature and the Limits of Science*, p. 95.

60 Tallis, R. (2011) *Aping Mankind: Neuromania, Darwinitis, and the Misrepresentation of Humanity*, Durham: Acumen.

61 Dupré, J. (2002) The Lure of the Simplistic, *Philosophy of Science* vol. 69: S292–293.

62 Kidd, I. J. нав. дело стр. 16.

63 Исто, стр. 18–19.

64 Davies, T. нав. дело, стр. 60.

обликована личност кадра да се „одвоји од парохијалне тачке гледишта”,⁶⁵ а други критички или поспрдно говорили о „храбром дезангажману” некаквог „рационалног агента” – дезангажману од друштвеног контекста и емотивних потреба – који, због наводно самосвесног разумевања властитог статуса, изазива „дивљење и страхопоштовање”.⁶⁶ Сагласност постоји и око тога да тако финансиран хуманизам следи налог Имануела Канта да просвећени људи треба да буду коначно одважни да се „служе властитим разумом без помоћи другог”,⁶⁷ а само делимично и око тога да он представља једну „картезијанску и кантовску слику усамљеног посматрача, који са повученог и надмоћног становишта просуђује о тоталитету уверења, пракси и норми које сачињавају *milieu* свакодневног живота”.⁶⁸

Најзад, „егзистенцијални хуманизам” би представљао варијацију хуманизма за коју Кид признаје да је конструкт Дејвида Купера састављен од фигура егзистенцијалне феноменологије, прагматизма, неокантовства, Ничеа и других мислилаца и праваца филозофије деветнаестог и двадесетог века.⁶⁹ У њему је кључна тврдња да перспективе, животи и праксе људи играју пресудну улогу у обликовању не само нашег разумевања света – већ и самог света. Наша посебност је у томе да смо бића „по којима се дешава да постоји свет”.⁷⁰ Свет је свет тек уколико је артикулисан и интелигибилан свет нашег доживљаја и нашег ангажмана, па је „неодвојив од субјективности и интересубјективности”.⁷¹ Свет нужно захватамо и концептуално прожимамо људским вредностима и интересима; без њих уопште не бисмо имали свет, будући да тек они омогућују објекте доживљаја, процена и интеракција. Наши начини „бивствовања-у-свету” нису ништа друго до отеловљене „оперативне интенционалности”.⁷² Насељавамо (један?) свет практичних могућности, који се открива кроз отеловљени ангажман и добија значај својим доприносом нашим животним пројектима. За егзистенцијалне феноменологе/хуманисте „бивствовање-у-свету” је урођено и/али ангажовано, активно. Утолико они одбацују примат који рационалности приписују рационални субјективисти.

Уколико се не препушта „прометејској реторици”, егзистенцијални хуманиста не тврди, међутим, да је свет производ или конструкт људских бића.⁷³ Наш однос

65 Pinker, S. (2011) *The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined*, New York: Viking, p. 656.

66 Taylor, C. (1989) *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 94.

67 Kant, Immanuel (1968a) „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”, in: Kants gesammelten Schriften, vol VIII, Berlin: Walter de Gruyter, p. 35.

68 Cooper, D. E. нав. дело стр. 8.

69 Cooper, D. E. (2002) *The Measure of Things: Humanism, Humility, and Mystery*, поглавље 5; Kidd, I. J нав. дело стр. 26.

70 Sartre, J.-P. (1957) *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, London: Methuen, p. 552.

71 Merleau-Ponty, M. нав. дело стр. xx.

72 Исто, стр. xviii.

73 Видети: Cooper, D. E. (2002) *The Measure of Things: Humanism, Humility, and Mystery*, 103.

према свету је много приснији: свет јесте наш али је, да се послужимо Хајдегеровом омиљеном кованицом која је постала вирална, „увек већ” ту, а наш ангажман у њему и са њим уопште није такав као да „намећемо” свој поредак некој безобличној маси, већ је обично не- или пре-рефлексиван. Наше бивствовање-у-свету доживљавамо као држање унутар света који је већ, такорећи, покренут, који је театар могућности, „референтни тоталитет” или „колевка значења”.⁷⁴ Његови обитаваоци су отеловљена људска бића а не трансцендентално ја, у којем се „ништа људско не може пронаћи”. Наша дистинктивност, дакле, лежи у нашем јединственом начину бивствовања-у-свету као егзистенцијално забринутих створења, „осуђених на смицао”, створења која доживљавају свет као просторе могућег.⁷⁵

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: ЈЕДНО И МНОГО

Кид закључује да је „иронично” то што у историји хуманизама проналазимо управо „оно што треба да очекујемо од креативних, самоекспресивних створења”, каквим хуманизам воли да представља човека: „бескрајни варијетет”.⁷⁶ Али онда, заиста, ако је у својим „бескрајним варијететима”, хуманизам, у најбољем случају, „начелно свака филозофија која истиче добробит и дигнитет човека, сагледавајући човеков когнитивни капацитет са оптимизмом”, а у ужем смислу „интелектуални покрет који потиче из ренесансе, пратећи обнову студија књижевности античке Грчке и Рима, фаворизујући поновно откривене односе између човека и природе и заборављену афирмацију задовољства живота”; ако је у том ренесансном смислу хуманизам био „у потпуности конгруентан са религијском вером”, у уверењу да нас је „Бог послао на свет да трагамо за стварима које су сматрали важним”, а да је тек касније тај термин почео да се примењује на „друштвене и политичке антирелигијске покрете; и ако је, коначно, у двадесетом веку „хуманизму почело да се приписује пежоративно значење”, као постмодернистичка и феминистичка оптужба филозофијама које претпостављају могућност постојања аутономног, рационалног, унитарног ’ја’”,⁷⁷ шта онда, с једне стране, (све) није хуманизам, а с друге, нису ли ипак изостављена макар подједнако битна својства онога што се (под)разумева када се каже „хуманизам”?

Одустати онда од настојања да се хуманизам разуме трансисторијски и де-контекстуализовано? Радије говорити о прецизно или што је прецизније могуће одређеним хуманизмима? Али, с друге стране, не би ли они, уколико нису ничим неоправдане самозване прокламације, морали имати неки заједнички именитељ да

74 Упоредити: Heidegger, M. (1962) *Being and Time*, Oxford: Blackwell, §17; Merleau-Ponty, M. нав. дело стр. 499.

75 Kidd, I. J. нав. дело стр. 26–28, 31.

76 Исто, стр. 31.

77 Woleński, J. нав. дело.

би уопште спадали у категорију „хуманизам(а)”? Имати неко „рационално језгро” да о њима уопште говоримо као о овим или оним хуманизмима?

У потрази за његовим одређењем које би обезбедило, ако не јединство хуманизма, оно макар да не говоримо о различитом истог имена, Корлис Ламон (*C. Lamont*) излаз проналази у побрајању мотива хуманистичке филозофије – не би ли се изљуштило њених десет „главних” теза: (I) натурализам у метафизици; (II) еволуционизам у погледу порекла и развоја људске врсте; (III) човекова способност да решава проблеме у научном маниру; (IV) одбацивање предестинираности и фатализма за рачун слободног избора унутар објективних граница; (V) морал који оперише искључиво на овозоном плану; (VI) еудајмонизам који се састоји у хармонији индивидуалне и колективне добробити; (VII) потреба за најширим могућим развојем уметности; (VIII) демократија, пацифизам и добробит државе на глобалном нивоу; (IX) сцијентизам, то јест општа применљивост научног метода; (X) критика.⁷⁸

Те карактеристике, међутим, уколико су уопште „главне”, а јамачно јесу најпотпуније нанизане, у својој укупности важе углавном или искључиво за „модерни секуларни” хуманизам, за његово радикално одбацивање религије и његове заиста доминантне одреднице: натурализам, сцијентизам, утилитаризам, либерализам и оптимизам. Али он је, ипак, само једно могуће учење хуманизма. Многи амблематични „хуманисти” ренесансног раздобља, Еразмо Ротердамски (*D. Erasmus*) пре свих, били су посвећени унапређењу изучавања и праксе хришћанства. Упркос томе, и упркос несумњивој промоцији (али тек промоцији, инаугурацији) идеје достојанства и независности од божанских инстанци на које би се могли позвати и савремени хуманисти, наратив који овековечује нераскидиву везу хуманизма са секуларизмом и науком⁷⁹ тенденциозно претпоставља да је ренесансни хуманизам, у најнепретенциознијем случају, поставио сцену за „крсташки рат” против догматизма религијских институција.

Да, хуманизам представља поглед на свет који претендује на (у)познавање и заступање „човека”, али, видели смо, и дистинктиван образовни стил, и историјски период и, можда најистрајније од свега, „хуманистичке” насупрот некада „божанским” а данас „природним” наукама.⁸⁰ Можда, на крају крајева и није пресудно важно за које значење, коју врсту хуманизма или који хуманизам ћемо се определити – уколико нам је потребно да се у склопу неког истраживања или неког излагања позовемо на њега. Као и када је реч о другим „суштински спорним појмовима”,⁸¹ стипулација на почетку је и пожељна и довољна, а целина аргументације ће оправдати, или неће, његову употребу. Једино је недопустиво, рекло би се, као и

78 Lamont, C. нав. дело.

79 Видети: Numbers, R. L. (2009) *Galileo Goes to Jail and Other Myths about Science and Religion*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

80 Woleński, J. нав. дело.

81 Видети: Gali, V. B. i V. E. Konoli (2017) *Sušinski sporni pojmovi*, прир. М. Sladačem i B. Vranić, Novi Sad: Akademska knjiga; Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.

другде, кријумчарити приватну интуицију као потпуну конотацију и регенерисати концептуалну конфузију изостављањем полагања рачуна о томе – о чему заправо говоримо када говоримо о хуманизму.

ЛИТЕРАТУРА

- Althusser, L. (1977), *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London: New Left Books.
- Althusser, L. (1998) *Solitude de Machiavel et autres textes*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Comte, A. (1891) *Catéchisme positiviste, ou Sommaire Exposition de la religion universelle en treize entretiens systématiques entre une femme et un prêtre de l'humanité*, Paris: Apostolat positiviste.
- Cooper, D. E. (1999) Humanism and the Scientific Worldview, *Theoria* vol. 93, pp. 1–17.
- Cooper, D. E. (2002) *The Measure of Things: Humanism, Humility, and Mystery*, Oxford: Clarendon.
- Copson, A. What is Humanism?, in: *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, eds. A. Copson and A. C. Grayling (2015), West Sussex: John Wiley and Sons. pp. 1–33.
- Crittenden, J. and Levine P. Civic Education in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. N. Zalta, 10. март 2023, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/civic-education>.
- Crosson, J. B. Humanism and Enlightenment, in: *The Oxford Handbook of Humanism*, ed. A. B. Pinn (2019), Oxford: Oxford University Press, pp. 176-182.
- Dalamber, Ž. (1955), *Uvodna rasprava u Enciklopediju*, Beograd: Kultura.
- Darvin, Č. (2009) *Postanak vrsta: putem prirodnog odabiranja ili očuvanje povlašćenih rasa u borbi za život*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Davies, T. (1997) *Humanism: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge.
- Diels, H. (1983) *Pred Sokratovci: fragmenti*, svezak 2, Zagreb: Naprijed.
- Douzinas, C. (2007) The Many Faces of Humanitarianism, *Parrhesia* no. 2, pp. 1–28.
- Dupré, J. (2001) *Human Nature and the Limits of Science*, Oxford: Oxford University Press.
- Dupré, J. (2002) The Lure of the Simplistic, *Philosophy of Science* vol. 69: S292–S293.
- Dupré, J. and B. Barnes (2008) *Genomes and What to Make of Them*, Chicago: University of Chicago Press.
- Foerjebah, L. (1962) *Čovek i Bog*, Sarajevo: Svjetlost.
- Fowler, J. D. (1999) *Humanism: Beliefs and Practices*, Brighton: Sussex Academic Press.
- Freeman, C. R. Humanism in the Classical World, in: *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, eds. A. Copson and A. C. Grayling (2015), West Sussex: John Wiley and Sons, pp 119–132.
- Fuko, M. Šta je prosvetčenost?, u: M. Fuko: *Spisi i razgovori*, prir. M. Kozomara (2010), Beograd: Fedon, str. 412–433.
- Gali, V. B. i V. E. Konoli (2017) *Suštinski sporni pojmovi*, prir. M. Sladačem i B. Vranić, Novi Sad: Akademska knjiga; Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Gay, P. (1964) *The Party of Humanity: Essays in the French Enlightenment*, New York and London: Knopf.
- Gellner, E. (2004) *Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and Habsburg Dilemma*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–39.
- Goodman, L. E. (2005) *Islamic humanism*, New York: Oxford University Press.
- Hankins, J. Humanism and Modern Political Thought, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, ed. J. Hankins (2007), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 118–141.
- Heidegger, M. (1962) *Being and Time*, Oxford: Blackwell.
- Heidegger, M. (1993) *Basic Writings*, ed. D. Farrell Krell, London: Routledge.
- Hope, C. and E. McGrath. Artists and Humanists, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. J. Kraye (1996), Cambridge: Cambridge University Press, p. 161–188.

- Ignatieff, M. (2000) *Human Rights as Politics and Idolatry*, Princeton: Princeton University Press.
- Kant, I. (1968a) „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: *Kants gesammelten Schriften*, vol VIII, Berlin: Walter de Gruyter.
- Kant, I. (1968b) *Logik*, Kants gesammelten Schriften, vol. IX, Berlin: Walter de Gruyter.
- Kidd, I. J. Varieties of Philosophical Humanism and Conceptions of Science, in: *Volume on science and humanism*, ed. Anjan Chakravartty (forthcoming), Chicago: Chicago University Press, <https://philpapers.org/rec/KIDVOP-2>. 23. decembar 2022, pp. 1–38.
- Kraye, J. Philologists and Philosophers, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. J. Kraye (1996), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 142–160.
- Kristeller, P. O. Humanism, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, eds. C. B. Schmitt, Q. Skinner, E. Kessler and J. Kraye (2007), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 111–138.
- Kurtz, P. (2001) *Skepticism and Humanism: The New Paradigm*, New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- Lamont, C. (1997) *The Philosophy of Humanism*, eighth edition, revised, New York: Humanist Press.
- Law, S. Science, Reason, and Scepticism, in: *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, eds. A. Copson and A. C. Grayling (2015), West Sussex: John Wiley and Sons. pp. 55–71.
- Lewis, W. Louis Althusser, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. N. Zalta, 13. februar 2018, 21. novembar 2021, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/althusser/>, § 3.5.
- Ljamai, A. Humanistic Thought in the Islamic World of the Middle Ages, in: *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, eds. A. Copson and A. C. Grayling, West Sussex: John Wiley and Sons, pp. 153–169.
- Mann, N. The origins of humanism, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. Jill Kraye (1996), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–19.
- Marx, K. (1976) Prilog kritici Hegelove filozofije prava, u: K. Marx i F. Engels, *Rani radovi*, Zagreb: Naprijer, str. 90–105.
- McElwain, G. (2019) *Mary Midgley: An Introduction*, London: Bloomsbury.
- Merleau-Ponty, M. (1962) *Phenomenology of Perception*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Midgley, M. (1994) *The Ethical Primate: Humans, Freedom and Morality*, London: Routledge.
- Monfasani, J. Humanism and the Renaissance, in: *The Oxford Handbook of Humanism*, eds. A. B. Pinn (2020), New York: Oxford University Press, pp. 150–175.
- Monfasani, J. Humanism, Renaissance, in: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. Craig (1998), London: Taylor and Francis, pp. 533–541.
- Müller, M. (1974) *Philosophische Anthropologie*, Freiburg and München: Karl Alber.
- Nederman, C. Civic Humanism, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. N. Zalta, 19. mart. 2019, 12. decembar 2022, <https://plato.stanford.edu/entries/humanism-civic/>.
- Niče, F. (1986) *Genealogija morala*, Beograd: Grafos.
- Nida-Rümelin, J. Philosophical grounds of humanism in economics, in: *Humanism in Business*, eds. H. Spitzack, M. Pirson, W. Amann, S. Khan and E. von Kimakowitz (2009), Cambridge: Cambridge University Press.
- Norman, R. (2004) *On Humanism*, London: Routledge.
- Numbers, R. L. (2009) *Galileo Goes to Jail and Other Myths about Science and Religion*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pejn, T. (1987) *Prava čoveka*, Beograd: „Filip Višnjić“
- Pico della Mirandola, Giovanni (2012) *Oration on the Dignity of Man: A New Translation and Commentary*, ed. F. Borghesi, M.I Papio and M. Riva, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pinker, S. (2011) *The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined*, New York: Viking.
- Platon (1990) *Zakoni / Epinomis*, Beograd: BIGZ.

- Rousseau, J.-J. (1978), "Društveni ugovor", u: J.-J. Rousseau, *Rasprava o porijeklu i osnovama nejednakosti među ljudima / Društveni ugovor*, Zagreb: Školska knjiga, str. 91–182.
- Sartre, J.-P. (1957) *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, London: Methuen.
- Sartre, J.-P. (1966) *Existentialism and Humanism*, London: Methuen.
- Strauss, D. F. (2012) *Das Leben Jesu: kritisch bearbeitet*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tallis, R. (2011) *Aping Mankind: Neuromania, Darwinitis, and the Misrepresentation of Humanity*, Durham: Acumen.
- Taylor, C. (1989) *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Vives, J. L. A Fable about Man, in: *The Renaissance Philosophy of Man*, eds. E. Cassirer, P. Kristeller and J. H. Randall, Jr. (1948.), Chicago: Chicago University Press.
- Wernick, A. (2001) *Auguste Comte and the Religion of Humanity: The Post-theistic Program of French Social Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wikipedia. Humanism, 22. februar 2023, 27. mart 2023, <https://en.wikipedia.org/wiki/Humanism>.
- Wilson, E. O. (2004) *On Human Nature*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Woleński, J. Humanism and Rationalism, s. a, 23. januar 2023, <http://www.humanizm.net.pl/wolenskiang.htm>.

Predrag Krstić and Bojana Radovanović

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

HUMANISM AND HUMANISMS

STRETCHING THE TERM

Abstract: In this paper, the authors have offered an overview of various teachings that fall under the umbrella of humanism. Although the paper primarily focuses on the humanist doctrine, it is often not easy to distinguish the theory of humanism from humanism in practice. In both cases, it turns out that humanism is such a wide-ranging concept that perhaps it is instructive to talk about humanisms instead. Although a single review article cannot present a detailed and comprehensive history of (the idea of) humanism and all the variations it has gone through, the authors believe that this work can provide readers with a basis for understanding and a framework for further research and reflection on humanism/humanisms.

Key words: *humanism, Renaissance, enlightenment, secularism, humanity*

Катарина Шмакић

Универзитет у Београду, Пољопривредни факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura2277023S

УДК 316.774:316.32

121:60]:316.77

00:37.011.22

Прегледни рад

Датум пријема: 15. 3. 2023.

Датум прихватања: 27. 4. 2023.

ТРАНСХУМАНИСТИЧКИ АСПЕКТИ МЕДИЈСКЕ ПИСМЕНОСТИ

Сажетак: *Количина садржаја коју пружају дигитални медији умножено је допринела лакшег приступа различитим информацијама, али критичко следеће оваквих садржаја често изостаје због недовољног подређе за њим, затим услед недовољног адекватног образовања које прати развој и коришћење нових технологија, као и због недостига времена које би било посвећено тој теми, те се све више указује на подређе инкорпорирања медијске писмености у образовни систем као вида развијања критичког промишљања и адекватне употребе добијених информација. Поред школе као институције образовања, деца дигиталних колонија додатно се образују ванинституционално кроз медије масовних комуникација. Зашто деца од неадекватног приступа разних садржаја подразумева да се кроз процесе учења различитих вештина у обради масмедјских порука код њих развије критичко промишљање о датом садржају. Разумевање значаја медијске писмености је изузетно важно, али с обзиром на имплементирање исте у систем она подрима трансхуманистичке аспекте који се косе са њеном суштином. Рад се бави прегледом и промишљањем промена образаца понашања приликом коришћења дигиталних технологија, као и приказом често невидљивих веза између комерцијализације садржаја и очекивано одговора корисника.*

Кључне речи: *медији, медијска писменост, дигитална технологија, трансхуманистички аспекти, критичко промишљање.*

Данашња омладина неоспорно живи у дигиталном свету, дигитални медији и онлајн комуникација су неодојиви део њене свакодневнице, па је тешко поверовати да до пре само десетак година оваква технологија није ни постојала. Омладина је социјална група која најчешће користи дигиталне медије, а присутност разних облика дигиталних медија (друштвене мреже, веб сајтови, игрице и остало) побољшава комуникационе вештине и друштвену повезаност. Усвојене технологије са својим апликацијама нераздеојни су део социјалне

интеракције међу младима, који не промишљају критички ни нове технологије ни њихово коришћење, јер су оне саставни део одрастања и инкорпорирани су у њихов начин разумевања као нешто логично и природно, те критичко сагледавање често изостаје због непостојања потребе за њим, затим услед непостојања адекватног образовања које прати развој и коришћење нових технологија, као и због недостатка времена које би било посвећено тој теми. Огромна је количина садржаја коју пружају дигитални медији, док добијање информација из различитих репозиторијума и приступ самим информацијама никада нису били лакши у људској историји. Захваљујући овим знањима развијају се нове области које указују на друштвено свесну употребу и разумевање механизма деловања, као и на читања метајезика садржаја нових медија и дигиталних технологија. У књизи *Језик нових медија*¹, Лев Манович (*Lev Manovich*) формулише прву систематску теорију нових медија и мапира их сходно њиховој организацији, те уједно даје одговоре на питања – шта су нови медији, промишљајући различите нивое истих, од њиховог приказа, операција које врше, илузија које праве и форми које поседују. Такође, он позиционира нове медије у релациони однос с другим областима културе, а кључна идеја књиге јесте да се испита утицај дигиталне револуције у визуелној култури, што аутор чини користећи теорију и историју кинематографије као концептуално истраживачко сочиво.² Лев Манович види свет из перспективе „посткомунистичког субјекта” и зазира од новонасталог демократског потенцијала интернета и нових медија, нудећи замену позиције утопијске еуфорије за један избалансиранiji поглед, док комбинује академско и примењено искуство, и теоријска оруђа из хуманистичких наука (историја уметности, књижевна теорија, студије медија, социјална теорија) и рачунарску логику. Он ту дефинише четири тренда која обликују дигиталне медије: *модуларности* (независно постојање различитих елемената), *аутоматизација* (аутоматско креирање и модификација нових медијских објеката), *иприлагођивост* (више верзија нових медијских објеката) и *ипранскодирање* (конвертибилност нових медијских објеката у други формат). „Кључни концепт или есенцијална алатка за разумевање савремене стварности по Мановичу јесте база података. Нова, дигитализована реалност креирана унутар World Wide Web-а чини да се свет појављује као бесконачна и неструктурирана база података, слика, текстова, те ствара потребу да се унутар истог развија сопствена етика и естетика. База података дефинише се као антитеза наративу, као наш главни метод културног изражавања који организује прикупљање чак и појединачних ставки, али са свешћу о њиховој универзалној важности. Ако ову логику применимо и на старије културне артефакате, било који иконографски систем може се сматрати базом података који омогућава и обезбеђује генерације и генерације појединачних,

¹Погледати на https://autoriaemrede.files.wordpress.com/2014/11/manovich_lev_the_language_of_new_media.pdf.

²Погледати на <http://www.msuv.org/program/2015-05-media-art-manovic.php>.

специфичних наратива. Као последица тога, база података се појављује као мета-направљено (ready-made), с потенцијалом да дестабилизује окамењене облике и идеје, и оствари или материјализује систем бескрајних могућности.”³

Дигитални свет је прихваћен као исконска истина; омладина не промишља садржај који се нуди, нити је учена у сфери класичног образовања механизмима за критичко промишљање медијског садржаја, што нас доводи до критичне масе којом је лако манипулисати посредством садржаја на мрежи. Увођење интернета наишло је на велико одушевљење свих присталица слободне речи уверених да истина може бити изречена, да свако може бити аутор медијског садржаја и да је то место на коме цензура не постоји. Међутим, временом стижу демантији ових теза. Након деценијског коришћења увиђамо да је сфера дигиталног садржаја креирана за потребе великих корпорација, да је у већини случајева место контроле и цензуре, да служи интересима којима се систем попут капитализма руководи. У свему томе, омладина се налази у тежој позицији јер њен начин живота, то јест опстанак у социјалној интеракцији, у великој мери зависи од доступности друштвених мрежа. Механизми капиталистичких режима су прикривени, скривени универзално владајућом идеологијом школе јер је она једна од суштинских форми владајуће буржујске идеологије која представља школу као идеолошки неутралну средину. Учитељ се налази у свету у коме треба да стави акценат на задате циљеве, као и на оне који уздижу прозападњачке друштвене вредности. Из реченог произлази да је најбоље место за репродукцију класног система управо образовни систем. Речи попут „пропаганда” или „манипулација” нестале су из нашег свакодневног видокруга, као нешто што припада другим временима, и њихова значења данас имају само архаичну конотацију за нешто што је некада постојало, а успешно су замењене речју „маркетинг” која подразумева много више од саме манипулације или пропаганде. У дигиталном добу, у добу демократије, слободе мишљења и могућности контроле над сопственим животима, све више схватамо да се значења претходних речи нису изгубила, већ су само усавршене технике које су их подигле на виши ниво. Постали смо заточеници сопственог слободног система где свака реч има више значења, а свако деловање позадинску радњу коју треба наметнути. Демократија као светло и капитализам као мрак неминовно се преплићу, стварајући хаотичан свет у коме обоје подједнако делују. Демократско друштво повезујемо са одсуством манипулације јер у таквом уређењу не постоји жеља за манипулацијом, а целокупна идеја демократије полази од становишта да је човек слободан. Управо та слобода нам даје уверење да у демократском друштву не постоји жеља да се на било који начин користе манипулацијске и пропагандне машинерије јер је слобода мишљења и изражавања транспарентна. Критичко сагледавање и анализирање поступка манипулације умногоме је допринело озбиљном приступу питању манипулисања и последицама које њиме настају. У немогућности да законски спречимо

³ Исто.

могућност манипулације, која уосталом креативно мења своје облике са сваком новом правном изменом, једино решење нам је подизање свести у домену медијске манипулације путем непрекидног отвореног дијалога на ту тему, као и подизање свести о медијској писмености.

Полазећи од чињенице да је још од седамдесетих година прошлог века велики број научника предлагао бројне дефиниције медијске писмености, Розенбаум (*Rosenbaum*), Бентјес (*Beentjes*) и Коних (*Konig*)⁴ анализирали су како аутори књига и радова о медијској писмености дефинишу сам појам, те су разматрали ове дефиниције полазећи од свог уверења да медијска писменост садржи два кључна концепта - медијску продукцију и употребу медија. Тврдили су да ови концепти функционишу заједно у неколико реципрочних процеса: медији утичу на рад произвођача садржаја и на произведени садржај; произвођачи садржаја узвраћају утицајем на медијску праксу; медији утичу на појединачне кориснике, а корисници узвраћају утицајем на праксу и производе медија. Истраживачи су ове процесе утицаја превели у четири категорије знања које се називају димензијама. Свака од ових димензија се бави изучавањем међусобног односа на релацији произвођач – медиј – корисник, као и односима у окружењу сваког понаособ. Прва димензија је коришћена као категорија за организовање знања о утицају медија на идеје произвођача о медијској продукцији. Друга димензија садржи идеје о томе како стејкхолдери конструишу медијски садржај као резултат утицаја професионалних активности и продукцијских контекста (културних, економских и политичких). Трећа димензија се бави утицајем медија на кориснике и на друштвеном и на индивидуалном нивоу. А четврта садржи знање о томе како људи рукују медијима (одабир медија, управљање употребом медија, тумачење медијског садржаја).

Потер (*Potter*)⁵ у свом раду анализира дефиниције медијске писмености и примећује да је разлика међу њима велика услед повећавања броја детаља које су аутори додали са сваком новом дефиницијом, а чиме су оне постајале јединственије и све више се међусобно разликовале. Неки аутори су дефинисали алате медијске писмености као одређене вештине или комбинацију истих, док су други сматрали да је то скуп знања. Такође, постоје и они који су те алате називали променом веровања или понашања, или пак комбинацијом заштите од медијских ефеката, учећи како да се препознају.

„Неки аутори су говорили о потреби за вештинама излагања (како тражити поруке, како направити добар избор између свих доступних избора и како добити приступ одређеним порукама); други су навели неку врсту вештине обраде информација (како дубље читати поруке, како проценити

4 Rosenbaum, J. E., Beentjes, J. W. J. & Konig, R. P. (2008) *Mapping media literacy key concepts and future directions*. *Annals of the International Communication Association*, 32(1), pp. 313–353 .

5 Potter, W. J. (2022) Analysis of definitions of media literacy, *Journal of Media Literacy Education*, 14(2), pp. 27–43 .

поруке по свим врстама стандарда, како конструисати сопствено значење); трећи су се залагали за значај производних вештина (техничке способности, концептуалне способности и креативне способности) [...] „различитост тумачења широко цитираних дефиниција и често цитирање алтернативних извора за исту идеју доводе до закључка да научници који пишу о медијској писмености показују значајну разноликост у значењима за тај термин. Чини се да свако ко пише о медијској писмености има другачију перспективу о томе шта она јесте или шта би требало да буде, осим ако не задржимо фокус на најопштијем нивоу значења.”⁶

Ханс Мартенс (*Hans Martens*) је указао на чињеницу да постоји много предлога дефиниције медијске писмености и да упркос различитости тих дефиниција постоји довољно сагласности о закључку да се ”већина научника слаже да, у суштини, медијска писменост зависи и од знања и од вештина. Посебно појединци треба да стекну знања о кључним аспектима феномена масовних медија, као што су медијске индустрије, медијске поруке, медијска публика или медијски ефекти”.⁷ Мартенс наводи да су се научници сложили да је људима потребно знање и коришћење оваквих вештина не би ли на тај начин могли да се заштите од потенцијално негативних ефеката, као и да самосвесније користе масовне медије и самим тим доносе одлуке које могу да побољшају живот уопште.

Имунизација против манипулације постоји само у облику дугорочног образовања, иницијативе појединца да прихвати живот као константан процес самообразовања и критичког промишљања појава око себе.

Оно што су основне карактеристике⁸ генерације која одраста у свету дигиталних технологија, а које се узимају у обзир приликом израде платформи за размену информација са овом генерацијом и при изради електронских презентација јесу: а) техничка умешност – што је у основи њихова природа, но без обзира на то, ова генерација има проблем с проналажењем, евалуацијом и презентацијом информација, те њиховим безупитним и некритичким прихватањем; б) ослањање на веб претраживаче приликом потраге за информацијама; ц) склоност ка мултимедијима; д) креирање сопственог дигиталног садржаја (више од 75% ове генерације било је аутор сопственог дигиталног садржаја); е) неопходност брзине у свему што раде – да ли је квалитет задовољен није битно уколико је то што раде одрађено веома брзо, те стога долази и до немогућности концентрације на одређени садржај; ф) учење кроз интерактивне активности; г) мултитаскинг; х) визуелна комуникација – визуелно комуницирају путем фотографисања уз помоћ камера на телефонима,

⁶ Исто, стр. 41.

⁷ Martens, H. (2010) Evaluating media literacy education: Concepts, theories, and future directions, *Journal of Media Literacy Education*, 2(1), p. 14.

⁸ Berk R. A. (2009) Teaching Strategies for Net Generation, *Transformative Dialogues: Teaching&Learning Journal*, Vol.3, Issue 2, pp. 8–13 .

а затим деле садржај путем друштвених мрежа; и) радије куцају него што пишу; ј) очекују брз одговор. Ову генерацију красе и многе друге карактеристике, али су тренутно набројане оне које ће нам послужити као основ за школски пример „дигиталног домороца”.

Истраживања у области технологије која се користи да промени обрасце понашања људи започета су 1997. године као нова истраживачка област, а научници су се договорили да је назову „кептологија” (*Captology*), што је акроним изведен из „компјутери као технологија за убеђивање” (*Computers As Persuasive Technologies*).

Фог (*Fogg*) је дефинисао компјутере/технологије које мењају обрасце понашања код корисника као „компјутерске системе, апарате или апликације које су намерно дизајниране да утичу на ставове или понашање корисника на предвиђени начин”.⁹ Утицање на ставове или убеђивање на планирани начин открива намеру креатора као кључну поенту коришћења ових технологија. Сама технологија нема могућност да убеђује, али њихови креатори имају намеру да их користе за мењање људских образаца понашања. До сада смо имали прилике да видимо деловање оваквих технологија углавном у домену маркетинга, здравства, безбедности и заштите човекове околине.¹⁰ Фог предлаже да кептологија преузме постојеће теорије убеђивања из области као што су психологија, комуникације, медији итд. С обзиром на то да ове области имају емпиријску подлогу, те се могу предвидети њихови ефекти, а самим тим и имплементирати у област као што је кептологија.¹¹ Стратегије које се користе у новим технологијама у циљу убеђивања корисника су већ виђене и аплициране у домену традиционалних медија, само су сада преузеле примат и користе се у новим технологијама. „У онлајн свету се сусрећемо с покушајима убеђивања са сваким кликом, у ствари, виртуелно сваки вебсајт има за сврху убеђивање: креатори покушавају да утичу на ставове корисника или њихово понашање на неки начин, без обзира да ли је то уписивање за одређену услугу, показивање одређеног видео садржаја пријатељима, уписивање имејл адресе...”¹² Дизајнер и програмери који усвајају стратегије убеђивања и имплементирају их у своје апликације, а свесни су њихових ефеката на кориснике, свакако треба да имају на уму питање етике. Кери Хекмен и његови сарадници (*Carey Heckman et al.*) фокусирали су се на питања етике приликом примене оваквих технологија и предложили да сви креатори оваквих садржаја морају да процене да ли су стратегије убеђивања које користе у корист добробити корисника и да корисници буду крајњи добитници употребе оваквих технологија.¹³ Етички принципи дизајна нових технологија који су дати

9 Fogg, B. J. (1999) Persuasive Technologies. *Communications of the ACM*, Volume 42, Issue 5, p. 26–29 .

10 King Ph., Terster J. (1999), *The Landscape of Persuasive Technologies*, *Communications of the ACM*, Volume 42, Issue 5, p. 38.

11 Fogg, B. J. (1999) Persuasive Technologies. *Communications of the ACM*, Volume 42, Issue 5, p. 26–29 .

12 Погледати на <http://captology.stanford.edu/resources/article-new-rules-of-persuasion.html>.

13 Heckman E. Carey and Wobbrock O. J. (2000) Put Your Best Face Forward: Anthropomorphic

као предлог за усвајање од стране свих дизајнера мрежног садржаја су следећи: убеђивање не сме да буде никада неетичко, морају да сносе одговорност за оно што може да се деси кориснику, да поштују приватност корисника, да не прослеђују личне информације корисника трећем лицу, да јасно искажу своје намере, методе и очекиване резултате, да не дезинформишу кориснике да би дошли до резултата; и „златно правило” – да никада не убеђују кориснике у нешто што ни сами не би прихватили.¹⁴ Људи третирају нову технологију као самомислећу: пример је љутња човека када му се заглави папир у штампачу или када компјутер блокира, што код корисника изазове емотивну реакцију која се манифестује у директном обраћању машини да покрене софтвер. Међутим, технологије су само медијски канал који нам пружа оно што је дизајнер/креатор медијског садржаја желео да видимо или стратегијом убеђивања довео до тога да урадимо онако како је то предвидео са очекиваним резултатима. Алати кептологије су препознати као когнитивне пристрасности (аверзија према ризику у временском дефициту, а која је вођена убедљивом поруком), затим као оружје убеђивања (ово је техника убеђивања која се ослања на „принцип оскудице” и „теорију прихватања ауторитета”), затим продуктивна лењост (потврђена чињеницом о лењости људског ума и прескакању преференција или непажљивом читању, што због убедљивог вођења резултира нежељеним последицама), те замор од одлуке (повезан са исцрпљивањем корисника убедљивим претераним понудама које подстичу примену линије најмањег отпора).¹⁵ Аутори овог рада постављају и питање да ли је могуће да се мозак развија и учи уколико ови алати постану униформисани и неодвојиви део свакодневнице. Аутори још наводе да вештачка интелигенција, која је грана у области рачунарства, поседује један од својих производа који се назива експертски систем, а који се приказује као база података, база знања и механизам закључивања. Вештачка интелигенција је симулација процеса људске интелигенције помоћу машина, посебно рачунарских система, док специфичне примене вештачке интелигенције укључују експертске системе, обраду природног језика, препознавање говора и машински вид. Ова грана рачунарства често се доводи у паралелу са људском интелигенцијом и интуицијом,¹⁶ зато што је њена база знања заснована на симболичком представљању и идентична је људској интелигенцији. Уједно је вештачка интелигенција једна од одлика трансхуманизма.

Agents, E-Commerce Consumers, and the Law. Proceedings of the Fourth International Conference on Autonomous agents, p. 435–442.

14 Berdichevsky D. and Neuenschwander E. (1999) Toward an Ethnics of Persuasive Technology, *Communications of the acm* Vol. 42, No. 5, p.54.

15 Predavec, D. (2017) *Kaptologija inteligentnih sustava*, Thesis nr. E697, Zagreb University of Applied Sciences, Polytechnic specialist graduate studies - Electrical Engineering department, Intelligent Systems course, mentor: Ph.D. Zdenko Balaž, mag.ing.el., Zagreb.

16 Исто.

Трансхуманизам као покрет се фокусира на превазилажење проблема који су између осталог и биолошки својствени људској врсти, као што су старење, болест, смрт, те се решења тих проблема изналазе уз помоћ технологије која ће та ограничења људске врсте да реше. Трансхуманизам означава термин који представља превазилажење онога што је људски могуће, надоградња човека путем технологије, а постепено пробијајући се у будућност човечанства са развојем вештачке интелигенције. Почетком 20. века, технолошки напредак је служио хуманистичкој сврси, обезбеђивао је технолошким напретком да процеси рада буду лакши људима и да људи имају више времена за сопствене потребе. “Међутим, након што је прошла кроз неколико година друштвено-економских промена, технологија је постепено неговала свој трансхуманистички циљ да сада људи буду бољи за свет.”¹⁷ Чак и сам термин „трансхуман” је представљен као скраћеница термина „транзиционо људско биће” и означавао је људе с протезама, имплантима, људе који су претерано користили телекомуникације, поседовали андрогене особине, ишли на вештачку оплодњу или пак одбацивали традиционлне вредности породице и религиозна веровања. Термин је по први пут представио трансхуманистички филозоф ФМ-2030, познат као Ф. М. Есфандијари (*F. M. Esfandiary*).¹⁸ Чини се да док још увек расправљамо о дефиницији медијске писмености нисмо свесни да критичко промишљање које је у основи појма медијска писменост тренутно има озбиљну претњу у виду промене образаца понашања корисника услед деловања компјутерских програма руковођених вештачком интелигенцијом, те у себи садржи трансхуманистички аспект који је неопходно разматрати и промишљати у циљу испуњења мисије медијске писмености.

Питање постављања система у коме ће креатори медијског садржаја одговорно радити сходно етичким стандардима, само постављање етичких стандарда, креирање медијске писмености као предмета за све нивое образовања, како формалног тако и неформалног, као и изучавање феномена у окружењу, критичког промишљања свакодневног садржаја и многи други елементи тек треба да се формирају у циљу испуњења демократских процедура и права сваког појединца. Образовни процес је од виталног значаја у демократији, као и подстицање критичког мишљења у циљу унапређења одређених области, те се индоктринација сваке врсте коси са начелима демократије.

Трансхуманистички аспекти медијске писмености су сада заступљени у малом проценту, али како се дигиталне технологије и вештачка интелигенција усавршавају, велика је вероватноћа да ће промена образаца понашања бити још савршенија, а људи препуштени технологији као исконској истини, те подложни манипулацији у њеном најизворнијем смислу. Ако медијска писменост треба да пружи знања и вештине за разумевање и откривање медијског садржаја, да ли рецепијент треба да

17 Bostrom, N. (2003) "The Transhumanist FAQ", Faculty of Philosophy Oxford University, Published by the World Transhumanist Association, Version 2.1.

18 Исто, стр. 7.

буде људско биће које дела у демократском окружењу или трансљудско биће које је у суживоту са компјутерским програмом који ће да управља његовим разумевањем тог истог медијског садржаја. „Слобода и демократија се често користе наизменично, али то двоје нису синоними. Демократија је заиста скуп идеја и принципа о слободи, али се такође састоји од пракси и процедура које су обликоване кроз дугу, често мучну историју. Демократија је институционализација слободе. На крају, људи који живе у демократском друштву морају служити као крајњи чувари сопствене слободе и морају ући у сопствени пут ка идеалима изложеним у преамбули Универзалне декларације Уједињених нација о људским правима: признавање инхерентног достојанства и једнака и неотуђива права свих чланова људске породице темељ је слободе, правде и мира у свету.”¹⁹ Најбитнија функција демократије је заштита основних људских права која подразумевају слободу говора и вероисповести, право на једнаку законску заштиту и учествовање у политичком и културном животу друштва.

Фраза бившег америчког председника Абрахама Линколна (*Abraham Lincoln*) описује демократију као владавину народа за народ од стране народа, те се у том смислу кептологија истиче као област која може утицати на демократски поредак, пре свега у домену слободе мишљења и изражавања. Медијска писменост је и настала као жеља демократског друштва да се утврде стандарди, знања и вештине у циљу опирања дезинформацијама, манипулацији и пропаганди. Подизањем свести о паметним технологијама, употреби образаца и окидача одређених реакција код људи, њиховим утицајем међу омладином у стварању нових стерео реалности, сама реалност је изгубила смисао, али је присутна и намеће своја правила. Препознавањем трансхуманистичких аспеката медијске писмености уочавамо невидљиве опструкције слободног мишљења наметнуте од стране сложених алгоритама, база података и корисничких интерфејса, једном речју вештачке интелигенције, која уласком на мала врата у свет дигиталних медија већ увелико „образује” будуће нараштаје који су несвесни ускраћивања слобода и непоимањем истих.

ЛИТЕРАТУРА:

- Altbach, P. (2006) The dilemmas of ranking, *International Higher Education*.
- Altiser, L. (2009) *Ideologija i državni ideološki aparati (Beleške za istraživanje)*, Loznica: Karpos.
- Bass, B. and Riggio R. E. (2006) *Transformational Leadership* (second edition), Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Bernays, E. (1928). Propaganda, 10. Decembre 2012., <http://wikispooks.com/w/images/1/1f/Propaganda.pdf>
- Berdichevsky, D. and Neuenschwander, E. (1999) Toward an Ethnics of Persuasive Technology, *Communications of the ACM* Vol. 42, No.5, p.54.
- Bostrom, N. (2003) *The Transhumanist FAQ*, Faculty of Philosophy Oxford University, Published by the World Transhumanist Association, Version 2.1.
- Breton, F. (2000) *Izmanipulisana reč*, Beograd: Clio.

¹⁹ https://static.america.gov/uploads/sites/8/2016/07/Democracy-in-Brief_In-Brief-Series_English_Hi-Res.pdf.

- Bubonjić, M. (2010) Sajber svetska alegorijska paradigma nove civilizacije, u: *Časopis za upravljanje komuniciranjem*, broj 17, godina V, Beograd: Fakultet političkih nauka Univerziteta u Beogradu.
- Callaghan, M., McPhail and J. and Yau, O. H. M. (1995) Dimensions of a relationship marketing orientation: an empirical exposition, *Proceedings of the Seventh Biannual World Marketing Congress*, Vol. VII-II, Melbourne.
- Callahan, E. (2006) Cultural Similarities and Differences in the Design of University Web Sites, *Journal of Computer-Mediated Communication*, doi:10.1111/j.1468-2958.2006.00012.x.
- Fogg, B. J. (2003) *Persuasive technology: Using computers to change what we think and do*, San Francisco: Kaufmann.
- Gone, Ž. (1998) *Obrazovanje i mediji*, Beograd: Clio.
- Habermas, J. (1987) The Idea of the University: Learning Processes, preveo Blazek, J. R. *New German Critique*, sv. 41, Special Issue on the Critiques of the Enlightenment (Spring–Summer 1987), Ithaca, New York: Cornell University.
- Hartli, H. (prirednik) (2007) *Kreativne industrije*, Beograd: Clio.
- Illouz, E. (2007) *Cold Intimacies, The Making of Emotional Capitalism*, Oxford and Malden, MA: Polity Press.
- Jaspers, K. (2003) *Ideja univerziteta*, Beograd: Plato.
- Jaspers, K. (1987) *Filozofska autobiografija*, Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo.
- Jevtović, Z. (2003) *Javno mnjenje i politika*, Beograd: Mas media.
- King, Ph. and Terster, J. (1999) The Landscape of Persuasive Technologies, *Communications of the ACM*, Volume 42, Issue 5.
- Le Bon, G. (1989) *Psihologija gomila*, Zagreb: Globus.
- Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*, Massachusetts: MIT.
- Matulić, T. (2009) Metamorfoze kulture, *Tertium mullennium*, ISBN 9789-5324-1161-14, CIP 86343, Zagreb.
- Martens, H. (2010) Evaluating media literacy education: Concepts, theories, and future directions. *Journal of Media Literacy Education*, 2(1).
- Potter, W. J. (2022) Analysis of definitions of media literacy, *Journal of Media Literacy Education*, 14(2).
- Predavec, D. (2017) *Kaptologija inteligentnih sustava*, Thesis nr. E697, Zagreb University of Applied Sciences, Polytechnic specialist graduate studies – Electrical Engineering department, Intelligent Systems course, mentor: Ph. D. Balaž, Z. mag.ing.el., Zagreb.
- Rosenbaum, J. E., Beentjes, J. W. J. and Konig, R. P. (2008) *Mapping media literacy key concepts and future directions*. Annals of the International Communication Association, 32(1).

Katarina Šmakić

University of Belgrade, Faculty of Agriculture, Belgrade

TRANSHUMANISTIC ASPECTS OF MEDIA LITERACY

Abstract: The amount of content provided by digital media has greatly contributed to easier access to various information. However, a critical view of such content is often omitted due to the lack of need for it, lack of adequate education that follows the development and use of new technologies, as well as the lack of time dedicated to this issue. It increasingly points to the need to incorporate media literacy into educational systems, as a way of developing

critical reflection and making adequate use of the harvested information. In addition to schools as institutions of education, children of digital colonies are additionally educated outside of institutions through mass communication media. The key to protecting children from negative influences of various contents is to develop their critical thinking about given contents by means of learning various skills required for processing mass media messages. Understanding the importance of media literacy is extremely important, but considering its implementation in the system, it involves transhumanist aspects that contradict the mere essence of literacy. The paper deals with a review and a consideration of changes in behaviour patterns when using digital technologies, as well as a presentation of the often invisible links between the commercialization of content and the expected responses of users.

Key words: *media, media literacy, digital technology, transhumanist aspects, critical thinking*

Јована Марчета

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет – Одсек за романистику, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura2277035M

УДК 81'27

81:008

811.163.41:811.133.1

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 30. 11. 2022.

Датум прихватања: 30. 3. 2023.

КОНЦЕПТ КУЛТУРЕ У СРПСКОЈ И ФРАНЦУСКОЈ ЈЕЗИЧКОЈ СЛИЦИ СВЕТА

Сажетак: *Говорници једне линвокултуралне заједнице кроз различите језичке конструкције исказују свој поглед на свет, који је у великој мери условљен културом којој припадају. На тај начин култура и језик су у неирекдном односу, а проучавањем тог односа настао је термин језичка слика света. Вербалне асоцијације представљају важан извор за изучавање језичке слике света у линвоконцепциолошким и коинтердисциплинарним лингвистичким изучавањима семантике. Предмет овог истраживања представљају асоцијативни одговори српских и француских студентки на реч – стимулус култура. Циљ је да се истражи и уреди концепти културе у две историски линвокултуралне заједнице анализом асоцијативних поља и истраживањем одговора сходно концептима које исказују.*

Кључне речи: *култура, вербалне асоцијације, концептуализација, језичка слика света, српски језик, француски језик*

УВОД¹

Култура обликује начин на који један народ појми свет који га окружује. Језик није засебан систем, одвојен од културе и друштва које се њиме служи. Он је у сталној интеракцији са културом и ванјезичким знањем.² Кроз лексичке и граматичке конструкције језик испољава културолошки условљене начине размишљања, наше ставове о свету, људима, стварима и појмовима.³

1 Овај рад настао је у оквиру истраживања које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије према Уговору број 451-03-68/2022-14/200166, који је склопљен са Филозофским факултетом Универзитета у Новом Саду.

2 Bugarski, R. (2005) *Jezik i kultura*, Beograd: Biblioteka XX vek, str. 17.

3 Марчета, Ј. (2017) Култура исхране као основа фразеолошког изражавања српског, француског и италијанског народа, *Култура* бр. 156, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 147.

Језик и култура заједно стварају језичку слику света, која у себи садржи уопштавање личних и групних искустава.⁴ Будући да су језик и култура специфични за одређену лингвокултуралну заједницу, језичка слика света може да се разликује од језика до језика. Међутим, бројна истраживања⁵ показују да, упркос језичким и културолошким разликама, представници различитих лингвокултуралних заједница могу да имају сличну перцепцију стварности. Како Драгићевић тврди,⁶ не треба изучавати искључиво разлике, него истраживање треба усмерити ка изучавању културолошких наноса који обликују језичку слику света.

Како би се изучила и описала језичка слика света, потребно је реконструисати лингвистичку и културну слику ентитета укоренеу у друштву,⁷ анализирајући различит језички материјал (појмовне метафоре, фраземе, пословице, асоцијативна поља, итд).

Ово истраживање засновано је на анализи асоцијативних поља, као поузданој методи за реконструисање фрагмента језичке слике света. Циљ је да се истражи концепт *културе* у две лингвокултуралне заједнице – српској и француској, на основу анализе стимулуса (срп.) *култура* / (фр.) *culture*. Будући да се пореде две културе – романска и словенска, очекиване су поједине културолошке и социолингвистичке особености у начину перцепције датог појма. Резултати истраживања показују шта за изворне говорнике ових језика представља појам *културе* и у којој мери је ово поимање истоветно, а где се крију специфичности.

АСОЦИЈАТИВНА МЕТОДА И КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА

Когнитивна лингвистика дефинише вербалне асоцијације као језичке изразе асоцијација међу концептима. Вербалне асоцијације представљају важан ресурс за истраживање односа језика и културе, као и за откривање организације менталног лексикона, односно лексичког памћења.⁸ Подаци добијени асоцијативним експериментима пружају материјал за формирање језичке слике света савремених говорника, те изучавање вербалних асоцијација има незаобилазну улогу у

4 Стефановић, М. (2012) *Језичка слика њородице у руском и српском језику*, Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 17.

5 Drobñjak, D. i Šulović, K. (2016) *Lingvokulturološki triptih*, Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu; Марчета, Ј. (2019) Фраземи сагледани кроз призму етнолингвистике: храна као одраз културног идентитета српског, француског и италијанског народа, *Гласник Етнографског института САНУ*, бр. LXVII, Београд: Етнографски институт САНУ; Мутавцић, П. и Кријези, М. (2022) Лексема *bukë* („хлеб“) сагледана кроз призму албанске фразеологије и културе (с освртом на српску), *Гласник Етнографског института САНУ*, бр. LXX (1), Београд: Етнографски институт САНУ.

6 Драгићевић, Р. (2010а) *Вербалне асоцијације кроз српски језик и културу*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, стр. 26.

7 Bartmiński, J. (2009) *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics* (J. Zinaken, ed.), London/Oakville: Equinox Publishing, p. 31.

8 Драгићевић, Р. (2010б) *Лексикологија српског језика*, Београд: Завод за уџбенике, стр. 108.

лингвоконцептолошким и когнитивно-лингвистичким проучавањима семантике.⁹ Како Уфимцева наводи: „Асоцијативно поље стимулуса није само фрагмент вербалне меморије човека. Оно представља фрагмент слике света етноса, која се одсликава у свести просечног носиоца културе, његових мотива и оцена, као и његових културних стереотипа.“¹⁰

Колективна свест је етнички условљена,¹¹ а реакције на речи-стимулусе пружају значајан увид у начин на који се колективно поимање стварности уплиће у значење речи.¹² Сходно томе, резултати асоцијативних експеримената од велике су важности за компаративна и контрастивна језичка истраживања. Сличности могу да указују на универзалност људског менталног склопа, на културолошке, социолошке и друштвено-политичке везе између народа, као и на слично искуство.¹³

Приликом анализе асоцијативних одговора, поред анализе заступљености реакција, потребно је утврдити концепте на које се одговори односе. Док се по генеративистичком приступу прави разлика између језичког и ванјезичког знања, у оквиру когнитивне лингвистике значење се изједначава са концептуализацијом, то јест образовањем појмова на основу човековог физичког, чулног, интелектуалног искуства са светом који га окружује.¹⁴ Знање о свету је темељ менталног умрежења унутар одређених концептуалних подручја, а когнитивна лингвистика покушава да одреди семантичке односе међу њима и представи различите могућности концептуално-семантичког умрежења.¹⁵

РЕЧНИЧКЕ ДЕФИНИЦИЈЕ ЛЕКСЕМЕ КУЛТУРА

Лексема *култура* полисемична је у српском и француском језику. Речници српског језика као примарно значење ове лексеме наводе:

култура (лат. cultura) 1. а. *свеукупношћ материјалних и духовних вредности које је човечанство у току своје историје створило и развило*; б.

9 Стефановић, М. нав. дело, стр. 12.

10 Уфимцева, Н.В. (2004) Предисловие. Языковое сознание: теоретические и прикладные аспекты. Сборник статей. Под общ. ред. Н.В. Уфимцевой. Москва; Барнаул: Издательство Алтайского университета, стр. 4.

11 Debrenne, M., Frey, C., and Morel, M.-A. L'étude des champs associatifs du français: Création d'un dictionnaire des normes associatives, in: *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF'08. Proceedings of the 1st Conference CMLF '08*, eds. Durand, J., Habert, B. and Laks, B. (2008), Paris: Institut de Linguistique Française, p. 1119.

12 Драгићевић, Р. нав. дело (2010б), стр. 113.

13 Пипер, П., Драгићевић Р. и Стефановић, М. (2005) *Асоцијативни речник српскога језика, I гео: од стимулуса ка реакцији*, Београд: Београдска књига, стр. 57.

14 Klikovac, D. (2004) *Metafore u mišljenju i jeziku*, Beograd: Biblioteka XX vek, str. 7–9.

15 Dobrovol'skij, D. (1995) *Kognitive Aspekte der Idiom-Semantik. Studien zum Thesaurus deutscher Idiome*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

тјековине таквој развијка једној народа, неке историјске епохе, одређеној друштвеној систему, друштвеној слоја и слично: буржоаска, капиталистичка, национална, патријархална, социјалистичка, хеленска, француска култура и слично,¹⁶ односно 1. *скуј свеја оноја што је људско друштво љосиило и осиварило у обласи производне, друштвене и духовне делатности*: општа култура.¹⁷

Секундарна значења лексеме култура наведена у РСАНУ јесу:

2. а. *стјеен, ниво развијености неке привредне, уметничке и друге делатности, духовне активности и слично*; б. *виши, развијенији однос према нечему; виши, савршенији вид владања нечим*.

3. *стјеен, ниво друштвеној и духовној развијка личности, ошћа образованоси, просвећеноси; начин оихођења у складу с друштвеним и етичким нормама, леи владање, йонашање, лей одјој, васићање*.

РСАНУ међу изразима бележи синтагме *дом културе* (*културно-просветна установа чији је ројрам делатности усмерен на ширење просвете и културе љућем јавних предавања, уметничких привредби; зрада у којој се сироводи ројрам те установе*); *духовна култура* (*свеукупности резултата друштвене наградње – науке, уметности, морала и обичаја*); *материјална култура* (*стјеен развијка средстава за производњу и других производних вредности*); *материјална осиварења, материјална добра*); *физичка култура* (*скуј спорских дисциплина, спорска активности*).

4. а. *обрада, обрађивање земље; уређености земљишћа*; б. *тајење различитих корисних биљака (обично уз примену агроинженерских мера)*; в. *у множини: ишћоме или уишће тајене, неоване привредно значајне биљке, усеви, насади и слично; у једнини: вршћа, шћиј таквој расшћа*. РСАНУ бележи и агрономску терминологију синтагму *влажна култура* (*тајење биљака које усјевају на штеренима дошћим влаћом, водом*). Ово терминологијско значење које је у описним речницима савременог српског језика наведено као секундарно значење, француски речници наводе као примарно значење лексеме *култура* (фр. *culture*): *И шрећман земљишћа за љоћпривредну производњу*,¹⁸ односно *1. обрада земљишћа за производњу биља*.¹⁹

16 Речник срјкохрвајској књижевној и народној језика САНУ, 1–, Београд: Институт за српски језик, САНУ, 1959– (РСАНУ)

17 Речник срјскохрвајској књижевној језика, I–VI (1967–1976; друго фототипско издање 1990), Нови Сад, Загреб: Матица Српска, Матица Хрватска, стр. 121–122 . (РМС)

18 *Traitement du sol en vue de la production agricole* (*Trésor de la Langue Française informatisé*, 16 September 2022, <http://atilf.atilf.fr> (TLF))

19 *Action de cultiver la terre pour la production de végétaux* (*Le Robert, dico en ligne*, 26 Octobre 2022, <https://dictionnaire.lerobert.com> (Le Robert))

Секундарно значење лексеме *култура* у француским речницима јесте: II (фиг.) *развој природних, урођених талената који омогућавају човеку да се уздигне изнад своје почетне стање и да појединачно или колективно досегне више стање*,²⁰ односно II 1. *развијање одређених менталних способности кроз одговарајуће интелектуалне вежбе; стечено знање*; II 2. *скуп интелектуалних и уметничких аспеката једне цивилизације*.²¹

АНАЛИЗА ГРАЂЕ

Грађа је ексцерпирана из *Асоцијативног речника српског језика*²² и *Асоцијативног речника француског језика*,²³ а испитаници су студенти, изворни говорници српског и француског језика. Асоцијативни одговори биће разврстани у групе у складу са концептима на које се односе, како би се утврдили и упоредили начини на који се култура концептуализује у две лингвокултуралне заједнице. Утврдиће се постојање еквивалената, као и концептуална блискост асоцијативних одговора у два посматрана језика.

С обзиром на примарно лексикографско значење лексеме *култура* у француским речницима, бројније су реакције француских испитаника које упућују на *прерада земљишта за пољопривредну производњу* (нпр. *пољопривреда, житарике* итд.) у односу на српске испитанике. Међутим, у укупном броју асоцијативних одговора говорника посматраних језика преовладавају асоцијативни одговори који се односе на појам *култура* као *оспориша људског друштва*. У овом истраживању биће анализирани искључиво овакви одговори, док асоцијативни одговори који се односе на пољопривредну производњу неће бити предмет овог рада. Процентуална заступљеност биће приказана за примарне одговоре, као и у случајевима изражених разлика између српског и француског језика.

КУЛТУРА КАО ДЕО ЈЕЗИЧКЕ СЛИКЕ СВЕТА

Култура се у оба језика повезује са *знањем и образовањем*. Издвајају се еквивалентни одговори: *знање/знања* – најчесталији одговор међу француским испитаницима (7,7%), док је у српском језику заступљен са 1%, *образовање/образованост/*

20 II (Au fig.) *Fructification des dons naturels permettant à l'homme de s'élever au-dessus de sa condition initiale et d'accéder individuellement ou collectivement à un état supérieur* (TLF).

21 II 1. *Développement de certaines facultés de l'esprit par des exercices intellectuels appropriés ; ensemble des connaissances acquises ;* II 2. *Ensemble des aspects intellectuels, artistiques d'une civilisation* (Le Robert).

22 Пипер, П., Драгићевић Р. и Стефановић, М. нав. дело, стр. 263–264 .

23 Debrenne, M. Le dictionnaire des associations verbales du français et ses applications, in: *Variétés, variations & formes du français*, eds. Bertrand, O. and Schaffner, I. (2011), Palaiseau: Éditions de l'École polytechnique, p. 355– 366, 18 Octobre 2022, <http://dictaverf.nsu.ru>

едукација – знатно заступљенији у српском (7%) неголи у француском (0,6%), потом учење, ученост и образован. Поред ових одговора, на концепт знања и образовања упућују српски одговори *просвети*, *просвећеност*, *школа*, *гимназија*, *факултет*, *свесћаност*, *мудрост* и *јамеј*, док у француском корпусу проналазимо одговоре *квоцијент* *интелигенције*, *интелигенција*, *интелект*, *интелектуалан*, *познавање/сазнање* и *размишљање*.

Поједини одговори упућују на лепо васпитање. Осим еквивалента *културан*, све остале одговоре проналазимо у српском делу корпуса: *васпитанье*, *васпитаност*, *васпитаност*, *васпитано*, *васпитанье*, *учивост*, *уљудност*, *присвојност*, *манир*, *јонашање*, *лепо јонашање*, *донјон*, *фино јонашање*, *буди фин*, *није џешко дјији фин*, *није џешко*, *добар дан*.²⁴ Поједини одговори српских студената упућују на места на којима се очекује културно понашање: *град*, *градска*, *зграда*, *зграде*, *становање*, *улица*, *аутобус*, *јарк*. У француском корпусу пронађен је одговор *јад* који може бити повезан и са одређеним супкултурама, односно са одређеним начином понашања карактеристичним за ово место.

У оба језика издвајају се одговори чија семантика упућује на уметност: *уметност*, *слика/слике*, *музика* и *опера*. Поред ових еквивалената, у српском се издвајају и реакције *сликар*, *стваралаштво*, *дело*, *скулптура/скулптуре*, *вајар*, *вајарство*, *арти*, *ликовно/ликовна*, *далеј*, *музичко/музичка*, *јесма*, *блуз*, *филм*. Француски корпус бележи одговоре *лејризам*, *музички*, *рок*. Еквивалентни одговори који се односе на места на којима се одвијају културно-уметнички садржаји су *музеј*, *диоској* и *позориште/позориште/театар* – најзаступљенији одговор међу српским испитаницима (8,3%), док је у француском језику заступљен са 0,6%. У српском корпусу се појављују и одговори *галерија*, *изложба*, *концерт*, *дом*, *дом културе*, а у француском *представа*.

На масовну уметност и медије упућује заједнички одговор *реклама* и *поп*. Овај концепт приметно је заступљенији у српском корпусу и укључује одговоре *мас-медија*, *масовна/масовни*, *масовност*, *телевизија*, *РТС*, *вест*, *информисаност*, *дневник*, *новинарство*, *јлакај*. У француском језику проналазимо одговоре *маса* и *бујон*.²⁵

Оба корпуса садрже одговоре *језик* и *јовор*. Ова група, која указује на асоцијативну везу између културе и језика и говора, приметно је заступљенија код српских студената: *јовора*, *јоворења*, *разјовора*, *српски језик*, *изражавање*, *изражавања*, *култура изражавања*, *комуникација/комуникације*, и *комуникација*. На књижевност и писање указују заједнички одговори *књижевност*, *књига/књиже*, *јисмо/јисма*. Српски корпус садржи и одговор *се јише*, а француски *чијати*, *чијање*, *јисање*, *јоезија* и *дидлиотека*. Мањи број одговора упућује на науку. У оба језика пронађен је одговор *наука*, док француски корпус садржи и реакцију *научни*.

Култура је симбол националног идентитета, наслеђа и специфичности једног друштва, те су испитаници на дати стимулус одговорили еквивалентима *друштво*,

24 Ови одговори су у асоцијативно-семантичкој вези са секундарним значењем лексеме *култура* наведеним под бројем 3 у РСАНУ.

25 Француска емисија “Bouillon de culture” („Културолошки бујон“), коју води Бернар Пиво.

цивилизација, нација/нације, народ/народна/народна, башиина, традиција/традиције, историја, наслеђе, фолклор. Поред ових одговора, српски укључује још и национална, понос нације, наша, наше, обележје, етнографија, ношња и народна ношња, а француски отаџбина, држава, идентитет, етничка скалина, становништво, друштвени, социјализација, порекло, корен, обичај(и), обред, социјален. У овај концепт уврстили смо и француски идиосинкратичан одговор *сичено*, као и антоним *природа*, заступљен са 2,4%. Међу француским одговорима издвајају се и они који семантиком упућују на разлике: *различити, разлике, различитости*. Насупрот овим одговорима, издвајају се и реакције које означавају општост, универзалност, асимилацију. На овај концепт у оба језика упућује одговор *свџ/свџа* и одговор *свџска* у српском. Француски корпус је разноврснији и садржи одговоре *кош* за *пешавање*,²⁶ *акултурисан* (*асимилован*), *универзална*, *мешавина*, *мноштво*, *идеја*, *идејити*, *мешовити* и *мешовитости*. Поједини одговори упућују на људе: *човек*, *човека* и *људи* у српском, као и одговор *људски* у француском.

У оба корпуса појављује се поновљени стимулус *култура*. На супротност култури указују српски одговори *некултура*, *нецивилизација*, *простоћа*, *необразовање*, *варварство* и *сељачина*, док у француском издвајамо *декаденија*, *незнање*, *криза*, *декултура*, *контра* и *контракултура*.

Бројни одговори културу повезују са одређеном тековином, која се може поимати као засебна врста културе. Реакције *јужна*, *исток*, *развој*, *иностраниство* у српском, а *јуи*, *оријентално*, *развијена* и *иностраниство/странац* у француском преносе исти смисао. Српски испитаници културу повезују са *старом*, *антика*, *Грчка*, *Рим*, *Италија*, *Маје*, *Вавилон*, *Египат*, *Индија*, *Индијац*, *индијска*, *кинеска*, *средњовековна*, *савремена*, *савременост*, *урбана*, *Срба*, *српска*, *српски*, *Циганин*. С друге стране, француски студенти стимулус *култура* повезују са *класична*, *Африка*, *мароканска*, *азијска*, *западњачка*, *евројска*, *француска*, *древна*, *Француска* и *САД*. Оба језика садрже одговор *истина*, а француски још и *истина култура* и *истина* и *основна*.

Култура се поима као богатство. Осим одговора *богатство*, који се појављује у оба језика, у француском корпусу запажамо и одговоре *обогаћивање* и *обогаћивати*. Поједине реакције упућују на префињеност и престиж: *елија/елијина* и *рефињеност* у оба језика, *финоћа*, *моћ*, *успех*, *стил* у српском, а *решиж* у француском. У српском се издвајају и реакције *на нивоу*, *ниво*, *изнад* и *уздицање* у чијој позадини је уочљива појмовна метафора култура је горе (=добро је горе). Култура се концептуализује и као нешто што је основно и неопходно: *есенција/есенцијална*, *неопходна*, *важно* су заједничке реакције. У српском се издвајају и *веома важна*, *потребна*, *потребна*, *неопходност*, *смисао*, *својитост*, *значај*, *основа*, *основа свега*, *основно*, а у француском *извор*. Култура се повезује са животом у заједничким одговорима *живот* и *начин живота*, као и у одговорима *живот* и *живљења* у српском. У српском се издвајају и реакције које повезују културу и здравље: *здравље* и *примаријус*.

Позитивне асоцијације које су дали српски студенти јесу: *позитивно*, *пријатно*, *радосно*, *нада*, *љубав*, *илеменистост*, *доживљавање*, *инспирација*, *светлост*, *ин*,

26 Метафора за хомогенизацију хетерогеног друштва.

будућности, ура, док француски студенти културу повезују са: *сјај, искуство, оиворености, снаја, добро, кул и стираси*. Поједини одговори упућују на концепт лепоте и драгоцености: еквивалент *лејоџа*, српски одговори *лејо, лејше, лејо ја имайи, лејше је са њом, дивно, драгоцености, блајо* и француски одговор *вредности/вредности*. Концепт забаве исказан је асоцијативним одговором *забава* у оба корпуса, као и *занимације, занимљивости и изласци* у српском.

Издвојене су три негативне асоцијације у француском: *џуџа, комџиковано и досадно*, док српски корпус садржи знатно бројније негативне реакције на дати стимулус: *смор, џросџаклук, лаж, неџесаности, кич, слина, срање*. Издвајају се бројне реакције српских испитаника које упућују на недостатак културе и незадовољство нивоом културе: *мало, све мање, недовољно, недосџаџак, неџстојање, несџаје, низак ниво, реџко, сиромашна, скучена, никада, разбијено, зайосџављено, осиромашено, далеко, неки друџи свеџи, више кулџуре, џрошлосџи*. Асоцијативни експерименти представљају неку врсту дијалога између испитивача и учесника у експерименту. У српском корпусу издваја се и одговор-питање *има ли је*, као и реакције-одговори *немамо је, нема је, имайи, фали нам, џљувайи не*.

Поједини испитаници повезују културу с духовношћу и религијом, па тако у оба језика проналазимо одговоре *релиџија* и *дух*, а одговоре *духовности, црква, манастир* и *џравославље* у српском. Одговори који повезују културу са министарством и државним системом су у оба језика *минисџар, минисџарџсво* и *оџшџина*, а у француском и *демокраџија*. Концепт спорта исказан је одговором *сџорџи* француских испитаника, као и *фудбал* и *џрчаџи*, које су дали српски испитаници.

Неки од асоцијативних одговора специфични су за српску, односно француску заједницу, те их проналазимо само у једном језику. У француском језику издваја се само одговор *Малро*, који упућује на француског писца, док у српском бележимо одговоре *Немањићи, Беџрад, Нови Сад, Беџеј, Лечић, Гранд* и *народњаџи*.

ЗАКЉУЧАК

У овом раду, анализирани су асоцијативни одговори српских и француских студената на реч-стимулус *кулџура* са циљем да се реконструише језичка слика света савремених говорника двају језика и истраже сличности и разлике у концептуализацији културе у српској и француској лингвокултуралној заједници.

Резултати анализе показују да посматрани корпус броји педесет истоветних одговора, са уочљивим разликама у заступљености у посматраним језицима. Разлике су приметне и у примарним одговорима испитаника, па је тако, упркос еквиваленцији, најчесталији асоцијативни одговор у српском корпусу *џозоришџе*, док је најчешћи одговор француских студената *знање*.

С друге стране, уочене су и бројне реакције које нису истоветне, али семантиком упућују на исти концепт. Култура се у оба језика концептуализује као *неџходности, живоџи, доџаџство, џресџиџ* и *драгоцености*. Поред тога, говорници српског и француског језика повезују културу са *знањем, умеџиношћу, духовношћу* и *књижевношћу*.

Резултати истраживања показују да су поједини концепти (нпр. *лейо васийиџање, масовна умейнось и медији, језик и џовор*) процентуално заступљенији у српском језику.

Иако у оба језика култура упућује на концепт *знања и образовања*, постоје и поједине разлике, па су тако српски студенти у већој мери културу повезали са стицањем знања (нпр. *школа, џимназија, џросвејџа* итд), док су је француски студенти доживели као урођену способност (нпр. *инџелиџениџија, инџелекџи* итд).

У оба језика, култура је симбол *наџионалноџ иџенџиџиџеџиџа* и *наслеђа*. На овај концепт упућују општи одговори *народ, наџија, баџиџина, фолклор* итд. С друге стране, одговори који упућују на универзалност и асимилацију, брџнији су у француском корпусу. Осим тога, уочен је и мањи брџ реакџија које се односе на књижевнике, глумце, градове, историјске личности који чине део српске, односно француске наџионалне културе.

Занимљиво је да су у српском језику знатно брџније негативне асоџијаџије. Најуочљивију разлику показују брџни одговори српских студената који се односе на *недосџаџаџак кулџуре* и *незадовољсьџиво нивоом кулџуре*, док овај концепт у француском језику изостаје. Овакви резултати могу бити корисни за даља социолошка и друштвено ориџентисана истраживања, као и за она у оквирима педагоџије, андрагоџије и сличних дисциплина.

Сходно резултатима анализе, можемо закључити да се култура концептуализује на сличан начин у две посматране лингвокултуралне заједнице. Разлике се огледају у примарним одговорима, као и у одабиру и заступљености одговора и концепата.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bartmiński, J. (2009) *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics* (J. Zinaken, ed.), London/Oakville: Equinox Publishing.
- Bugariski, R. (2005) *Jezik i kultura*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Debrenne, M. Le dictionnaire des associations verbales du français et ses applications, in: *Variétés, variations & formes du français*, eds. Bertrand, O. and Schaffner, I. (2011), Palaiseau: Éditions de l'École polytechnique, p. 355-366, 18 Octobre 2022, <http://dictaverf.nsu.ru>
- Debrenne, M., Frey, C., and Morel, M.-A. L'étude des champs associatifs du français: Création d'un dictionnaire des normes associatives, in: *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF'08. Proceedings of the 1st Conference CMLF '08*, eds. Durand, J., Habert, B. and Laks, B. (2008), Paris: Institut de Linguistique Française.
- Dobrovol'skij, D. (1995) *Kognitive Aspekte der Idiom-Semantik. Studien zum Thesaurus deutscher Idiome*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Drobnjak, D. i Šulović, K. (2016) *Lingvokulturološki triptih*, Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu.
- Klikovac, D. (2004) *Metafore u mišljenju i jeziku*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Le Robert, dico en ligne*, 26 Octobre 2022, <https://dictionnaire.lerobert.com>
- Trésor de la Langue Française informatisé*, 16 September 2022, <http://atilf.atilf.fr>
- Драгићевић, Р. (2010а) *Вербалне асоџијаџије кроз српски језик и кулџуру*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

- Драгићевић, Р. (2010) *Лексиколоија српској језика*, Београд: Завод за уџбенике.
- Марчета, Ј. (2017) Култура исхране као основа фразеолошког изражавања српског, француског и италијанског народа, *Култура* бр. 156, Београд: Завод за проучавање културног развитака.
- Марчета, Ј. (2019) Фраземи сагледани кроз призму етнолингвистике: храна као одраз културног идентитета српског, француског и италијанског народа, *Гласник Етнoгpафској института САНУ*, бр. LXVII, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Мутавчић, П. и Кријези, М. (2022) Лексема *bukë* („хлеб“) сагледана кроз призму албанске фразеологије и културе (с освртом на српску), *Гласник Етнографског института САНУ*, бр. LXX (1), Београд: Етнографски институт САНУ.
- Пипер, П., Драгићевић Р. и Стефановић, М. (2005) *Асоцијативни речник српској језика, I део: од стимулуса ка реакцији*, Београд: Београдска књига.
- Речник српскохрватској књижевној језика, I–VI* (1967–1976; друго фототипско издање 1990), Нови Сад, Загреб: Матица Српска, Матица Хрватска.
- Речник српскохрватској књижевној и народној језика САНУ*, 1–, Београд: Институт за српски језик, САНУ, 1959–.
- Стефановић, М. (2012) *Језичка слика њородице у руском и српском језику*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Уфимцева, Н. В. (2004) Предисловие. *Језиковое сознание: теоретические и њрикладные аспекты*. *Сборник стипаиеш*. Под общ. ред. Н.В. Уфимцевой. Москва; Барнаул: Издательство Алтайского университета.

Jovana Marčeta

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Novi Sad

CONCEPT OF CULTURE IN SERBIAN AND FRENCH PICTURES OF THE WORLD

Abstract: The aim of this research is to investigate and compare the concept of *culture* in the Serbian and French linguistic and cultural communities by analysing associative responses to the stimulus word ‘culture’, given by the Serbian and French students. The responses are classified according to the concepts they express in order to determine linguistic and cultural similarities and specificities. Results of the research have shown that fifty responses are equivalent in meaning. Nevertheless, statistical analysis has revealed that identical associations differed in frequency. In addition, primary responses in Serbian (‘theatre’) and French (‘knowledge’) have not yielded the same meaning. In both languages, culture is conceptualised as *necessity, life, wealth, prestige* and *preciousness*. According to the results of the analysis, we can conclude that culture is conceptualised in a similar way in the two observed linguistic and cultural communities, with certain differences in the choice and frequencies of responses and concepts.

Key words: *culture, verbal associations, conceptualisation, linguistic picture of the world, Serbian language, French language*

Александра Вујовић

Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације –
Трансдисциплинарне студије савремених уметности и медија, Београд

DOI 10.5937/kultura2277045V

УДК 316.2 Бурдије П.

316.7

7.038.16

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 6. 12. 2022.

Датум прихватања: 12. 4. 2023.

БАУХАУС И ТЕОРИЈА ПРАКСЕ ПЈЕРА БУРДИЈЕА

Сажетак: Филозофска илајформа савременој француској социологија, филозофа, теоретичара и антрополога Пјера Бурдијеа (*Pierre Bourdieu*) представља доминантан концептуални апарат и аналитички инструменти за изучавање уметничких појава и њихове улоге у оквиру друштвеног простора. Делујући у доменима социологије, филозофије и социологије културе, Бурдије је редефинисао сагледавање друштвене стварности, пошеницирао ревидирање ушемељивања објективног научног знања и афирмисао важност изучавања праксе у оквиру друштвено-историјског контекста. Полазну основу рада представља проблематизација Бурдијеових теоријских концепција хабијуса, праксе, капијала и поља помоћу којих се освештава пракса и деловање авангардне и револуционарне школе и покрета Баухаус. Фокус и циљ овог рада је приказ нове форме уметничко-образовне институције Баухауса као активног друштвеног актера, као и његове иновативне и специфичне праксе при конфигурацији друштвеног простора. Аналитичком и историјском методом, помоћу примене теорије Пјера Бурдијеа у трансдисциплинарном простору изучавања уметничких појава, приказана је промена друштвене стварности помоћу измене у уметничкој и образовној пракси у оквиру њиховог поља.

Кључне речи: Пјер Бурдије, теорија праксе, хабијус, пракса, капијал, поље, Баухаус

Увидевши да се стварност као друштвени простор и њене појаве анализирају и поимају из различитих епистемолошко-филозофских аспеката теоријског знања, један од најпознатијих француских социолога, филозофа и антрополога двадесетог века Пјер Бурдије (*Pierre Bourdieu*) формирао је и етаблирао теорију праксе. Мапирајући у стварности присуство и повезаност објективних друштвених структура аутономних од намере или представе њихових учесника, које је назвао *класама* или *пољем*, и одређених образаца начина промишљања и дејствовања друштвених актера који конструишу и репродукују те структуре, а

које је називао *хабиџусима*, Бурдије је изградио међусобно уско повезане теоријске концепте имплементираних у широким доменима различитих научних дисциплина.

Правећи дистинкцију између *феноменолошкој* теоријског знања¹ и *објективистичкој* теоријског знања², Пјер Бурдије је фундаменте своје теорије засновао на идеји о *праксеолошком знању*. *Праксеолошко знање* укључује, али и превазилази, објективистички приступ друштвеној генези истичући „*дијалектичке* односе између тих објективних структура и структурираних *диспозиција* у којима се оне остварују и које теже да их реподокују”.³ Другим речима, иновативним приступом Пјер Бурдије преиспитао је границе модуса феноменолошког и објективистичког теоријског знања потенцирајући питање формирања објективних друштвених структура и пракси, као и субјективних представа посматрача и предиспозиција друштвених актера, односно утицаја друштвених услова на научно знање, осветљавајући на тај начин постојање динамичне релације објективних структура и њихових носилаца, као и могућности и начина њиховог репродуковања. Најчешће артикулишући сопствени теоријски дискурс као „конструктивистички структурализам” или „структуралистички конструктивизам”⁴, Бурдије је разматрајући степен објективности научног знања у односу на схватања стварности посматрача и истичући важност контекстуализације предмета проучавања у друштвено-историјским условима, указао на неопходност ревидирања и утемељења објективног научног знања и тако остварио значајан допринос епистемолошкој парадигми у социологији науке.

У циљу превазилажења објективистичког метода посматрања друштвене структуре који претпоставља конфигурирање објективних односа аутономно од историјских услова друштвених актера, Бурдије је усмерио фокус на механизам продукције одређеног поретка и на тај начин развио *теорију праксе* као теорију о принципу стварања праксе. Истичући како су објективне структуре одређени део, подручја друштвене стварности повезане заједничким законитостима које могу бити емпиријски доказане, као на пример специфичности једног друштвеног поља, у духу релационог мишљења које се фокусира на односе између појединца као друштвеног актера и друштвене стварности у чијем структурисању и учествују, Бурдије је реконцептуализовао појам *хабиџуса*.

1 Феноменолошко знање настало је поимањем које се базира на првобитним искуственим позицијама доживљаја друштвеног света и његових пракси као природно датих, чији се услови настајања и трајања не разматрају.

2 Објективистичко знање препознаје праксе друштвеног света, анализира их и истовремено спознаје начине њиховог настанка, као и почетне представе о њима, објективно сагледава њихове односе али и занемарује практично знање ствараоца научне перспективе.

3 Burdije, P. (1996) *Nacrta za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 148.

4 Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, str. 22.

Представљајући појам *хабитуса* у светлу „система трајних диспозиција”⁵, а диспозицију као адекватан термин да „означава начин битисања, уобичајено стање [...], а посебно предиспозицију, тежњу или склоност”⁶ појединца или групе, Бурдије закључује како су „структурисане структуре предодређене да дејствују као структурирајуће структуре”⁷ помоћу праксе коју производи и чији је иницијални узрочник управо хабитус.

„То је систем трајних, преносивих диспозиција који служи као генеративна основа пракси, односно скуп стечених образаца мишљења, понашања и вредновања који успоставља везу између друштвених структура и личне историје. Стиче се социјализацијом у одређеном друштвеном положају и имплицира субјективно прилагођавање том положају.”⁸

Другим речима, хабитус је форма сталних и преносивих начина артикулације доживљавања, дејствовања, процењивања и расуђивања друштвеног појединца која у себи садржи и сва дотадашња искуства, као и дистинкцију између тренутног и претходног положаја у друштвеној сфери, а која омогућава одређени статус и степен потенцијала развоја друштвеном актеру.

„За разлику од процене вероватноће коју наука методски конструише, на основу контролисаних искустава и података утврђених следећи прецизна правила, при субјективној процени успешности одређеног поступка у одређеној прилици учествује читав један скуп полуформализоване мудрости, изрека, општих места, етичких правила („то није за нас”) и на дубљем нивоу несвесних приципа *еџхоса*, те опште и преносиве диспозиције која, будући да је производ читавог процеса учења којим доминира одређена врста објективних правилности, одређује „разумна” и „неразумна” понашања („лудило”) за сваког актера подређеног тим правилностима.”⁹

Поимајући хабитус и као основну предиспозицију низа објективно уређених правилности деловања у смислу стратегија, Бурдије прави одмак од објективистичког научног вредновања покретачког принципа деловања друштвеног актера које се базира на уређеном систему процене „објективних вероватноћа”¹⁰ и „субјективних настојања”¹¹, укључујући постојање хабитуса у саму срж производње *праксе* која по њему формира и репродукује друштвене структуре.

5 Burdije, P. нав. дело, стр. 158.

6 Исто, стр. 224.

7 Исто, стр. 158.

8 Spasić, I. (2004) *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 292.

9 Burdije, P. нав. дело, стр. 160.

10 Исто.

11 Исто.

Истичући како је неопходно превазићи све теорије које се заснивају на посматрању пракси као аутоматских одговора на задате околности условљених планираним обрасцима друштвених стандарда или норматива, или теорија које их имају у смислу арбитрарних произвољних тежњи насталих у тренутку одређених друштвених околности, Бурдије указује на суштинску релацију између хабитуса и објективних друштвених констелација управо у стварању праксе.

„Пракса је истовремено и нужна и релативно самостална у односу на ситуацију узету у обзир у својој непромењивој непосредности зато што је производ дијалектичког односа између једне ситуације и једног хабитуса [...] и омогућава извршавање великог броја различитих задатака, захваљујући аналошким трансферима образаца који омогућавају решавање проблема истог облика и захваљујући непрестаном исправљању добијених резултата, које дијалектички производе ти резултати.”¹²

Дакле, у иницијалној намери Бурдијеове теорије праксе налази се настојање да се разјасни начело настајања или репродуковања одређене друштвене структуре, односно поретка, поља или класе, у одређеном времену и помоћу праксе. „Укратко, као производ историје хабитус производи праксе, индивидуалне или колективне, дакле историју, у складу са обрасцима које је донела историја.”¹³

У том смислу, исти услови друштвене стварности теже да реализују сличне, колективне хабитусе друштвених актера. Њихова пракса, управо из тог разлога, очитује одлике одређених објективних правилности, иако није производ усмерене и планиране стратегије, и чини их припадницима одређене објективне друштвене структуре, *поља или класе*. Током артикулације сопственог познијег теоријског дискурса, Бурдије је термином „поља” заменио термин и појам „класе”, које је употређивао на почетку свога рада „зато што погодује супстацијалистичком погледу на друштвени живот и дочарава слику скупине конкретних појединаца, с низом изразитих својстава, где се ‘моћ’ схвата као опипљива особина. Поље, напротив, уместо популације наглашава структуру сила, а моћ се схвата као капитал.”¹⁴ Постављајући појам поља као један од основних теоријских концепата теорије праксе, Бурдије је осветлио важност повезаности емпиријских истраживања и теорије у доприносу научном сазнању о комплексној друштвеној стварности. „Појам поља наводи на историчан, емпиријски приступ, промишљање изнова сваком појединачном случају.”¹⁵ Поље представља релативно аутономну конфигурацију, постојећу у одређеном друштвено-политичком времену, коју одликује константна динамичка промена условљена и подстакнута конкурентношћу и надметањем друштвених

¹² Исто, стр. 162.

¹³ Исто, стр. 167.

¹⁴ Spasić, I. нав. дело, стр. 292.

¹⁵ Исто.

актера. Деловање тих актера је иницирано тактикама и стратегијама које су у складу с њиховим хабитусом, чији је циљ редистрибуција капитала и стицање моћи које им омогућава измену – не само сопственог положаја, већ и измену самог поља у складу са сопственим интересом. Из таквог аспекта и погледа на стварност као друштвени простор састављен од различитих структурисаних целина, за Бурдијеа поље је „мрежа, или конфигурација објективних односа између положаја. Ти положаји су објективно дефинисани у свом постојању и у детерминацијама које намећу својим носиоцима, актерима или установама, преко њихове садашње и потенцијалне ситуације (ситус) у структури расподеле врсте моћи (или капитала), чије поседовање омогућава приступ профитима специфичним за то поље, као и преко њиховог објективног односа спрам других положаја (доминација, потчињеност, хомологија, итд).”¹⁶

Другим речима, поље је засебна објективна друштвена структура у оквиру које постоје међусобне објективне релације између положаја друштвених појединаца или установа, односно статуса на које ти положаји утичу или их афирмишу. Положаји друштвених актера конструисани су у односу на тренутне, али и могуће будуће статусе, у зависности од дистрибуције и редистрибуције различитих врста моћи или ресурса које Бурдије назива *капиталом*, а чије постојање или стицање обезбеђује лукративну добит релевантне вредности управо за то друштвено поље. Поседовање и проширивање ресурса различитих врста капитала, од доминантног значаја за одређено поље, пружа могућност реконфигурације самих положаја, а самим тим и измене односа у релацији са другим актерима.

По Бурдијеу *капитал* представљају „сва добра, материјална и симболичка, која се приказују као *рејка* и достојна да им се тежи у датој друштвеној формацији.”¹⁷ Бурдије прави јасан одмак од одређења капитала са искључиво економског аспекта и проширује схватање његовог опсега на социјалне, културне и симболичке ресурсе.

Тако схваћено, економски капитал обухвата материјалну имовину и приходе; социјални подразумева распрострањеност друштвених контаката који се могу употребити за неку интересну акцију; симболички представља питања статуса, положаја и престижа, док културни капитал може бити објектификован у материјалним предметима (као што су уметничка дела и сл), те институционализован уколико потиче од норми које продукује институција (дипломе, степени образовања) или очитован у обрасцима укуса, животног стила и физичких особности појединца (у смислу поатуре тела, интонације и др).¹⁸ У фундаменту његове теорије налази се идеја да се овако схваћене форме капитала, у складу са начелима

16 Bourdieu, P. and Wacquant, L. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press, p. 97.

17 Bourdieu, P. (1997) *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University press, p. 177–178 .

18 Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, str. 24–25.

друштвено-историјског контекста, датог поља и актера као имаоца капитала, могу међусобно трансформисати, односно прелазити из једне форме у другу, и поимати и као степен симболичке моћи која делује у складу с положајем и хабитусом актера у оквиру поља, истовремено га дефинишући и производећи праксу. Из тога и произилази формула Бурдијеове теорије праксе: (хабитус x капитал) + поље = пракса.¹⁹

Дакле, према Бурдијеу, друштвена стварност је подељена на поља у оквиру којих постоје актери, њихови положаји, интереси, капитали и хабитуси, који у међусобним односима производе праксе и производе и репродукују објективне структуре и различите видове моћи. Помоћу поменутих концепата Бурдије је ревидирао друштвени простор и афирмисао друштвено-историјски контекст, градећи сопствени теоријски систем постулиран на релационом и структуралистичком начину мишљења. Иако у свом обимном опусу Бурдије контекстуализује концепте поља, друштвених актера, хабитуса и праксе најчешће у оквиру савремених француских друштвено-политичких услова, користећи њихове различите интерпретације и дефинишући их на различите начине, његова теорија представља продуктиван модел од есенцијалне важности за посматрање различитих аспеката појава и промена у свременским друштвеним околностима, и пружа могућност отварања нових праксеолошких теоријских разматрања, перспектива и сазнања.

СТУДИЈА СЛУЧАЈА: БАУХАУС

Теоријски дискурс Пјера Бурдијеа, из наведеног, а са акцентом на проблематизовање и сублимацију теоријског рада и студије случаја, и с тенденцијом отварања нових научних перспектива, реконструкције научне мисли и заокрета ка праксеолошком знању у проучавању уметничког поља и друштвене генезе, представља одговарајући оквир за позиционирање и осветљавање промена друштвене стварности које је путем своје праксе остварила револуционарна, експериментална и авангардна иницијатива, покрет и школа уметности – Баухаус (*Bauhaus*).

Настала 1919. године у Вајмару, упоредо са стварањем и развојем прве немачке републике – Вајмарске републике, Баухаус школа неодвојива је од друштвеног, историјског и политичког контекста Немачке, која је упркос политичкој и економској кризи након Првог светског рата у циљу остварења демократског и хуманијег друштва направила изванредна постигнућа у култури и уметности. Синтезом Високе школе за ликовне уметности и Високе школе за примењене уметности, архитекта Валтер Гропијус (*Walter Gropius*) формирао је уметничку заједницу Баухауса која је, према визији изложеној у манифесту, имала за циљ да под окриљем архитектуре поништи дистинкцију до тада утемељене хијерархије између уметника и занатлије – а самим тим поништи и утемељење доксе у уметности. „Старе уметничке школе нису биле кадре да створе ово јединство, а и како би - уметност се не може научити.”²⁰

¹⁹ Исто, стр. 26.

²⁰ Gropijus, V. Manifest Bauhausa (1919), u: *Bauhaus ex-Yu recepcija Bauhausa*, priredio Šuvaković, M. (2014), Beograd: Orion Art, str. 15.

Гропијус, чији је хабитус делом формиран одрастањем уз оца архитекту, стицао је знање студирањем архитектуре у Минхену и Берлину од 1907, и током своје плодноне каријере остварио завидну репутацију у доменима архитектонске делатности. Антиципирајући модерну архитектуру својим остварењима (као што је фабрика Фајус изграђена 1911. године у ХанOVERУ), усавршавањем у архитектонској радионици Петера Беренса (*Peter Behrens*), у којој су стварали и радили еминентни архитекти попут Лудвига Миса ван дер Роа (*Ludwig Mies van der Rohe*) и Ле Корбизјеа (*Le Corbusier*), као и унапређивањем Немачке федерације рада – Веркбунда (*Werkbund*)²¹, Гропијус је пронашао начин активирања сопствених ресурса у циљу измене друштвеног положаја, то јест начин којим може унапредити друштвену реалност. Препознавши одговорност и важност улоге ангажованог интелектуалца, слично као и сам Бурдије који је на тај начин деловао и о тој теми често расправљао, Гропијус је своје идејне нацрте, првобитно приказане на изложби Веркбунда 1914, реализовао стварањем Баухауса, у циљу доприноса обнови земље путем деловања у оквиру уметничког и образовног поља.

„Увидио сам, прије свега се мора оцртати нови циљ архитектуре, а нисам се могао надати да ћу га реализирати само властитим архитектонским судјеловањем, већ одгојем и припремом нове генерације архитеката, у уском контакту са модерним средствима производње, а у водећој школи која мора стећи ауторитет.”²²

Другим речима, мотив је био унапређивање друштвене реалности путем праксе институције као друштвеног актера, чији је циљ заузимање доминатног положаја у постојећем образовно-уметничком пољу, односно у оквиру постојећих друштвено објективних структура.

С обзиром да је у новонасталим историјским околностима под утицајем машинске производње постојао дубок јаз између рада занатлије и аутономије у сферама уметничког рада, Гропијус је при вођењу наставе инсистирао на сарадњи и на једнаком ауторитету уметника и занатлије. Такође је инсистирао и на остваривању константно равноправног дијалектичког односа између наставника и студената. Сматрајући недовољно развијеним естетске критеријуме и иницијативе у производњи занатлије, али и техничке оспособљености уметника, посматрано из Бурдијеове оптике, Баухаус је афирмишући потенцијал те сарадње успео да измени не само структуре дотадашњег традиционално специјализираног образовања, већ и статусе и положаје у расподелама у пољу рада – а самим тим и друштвено-политичку реалност. На тај начин он представља изванредан пример који указује на потенцијал

21 Веркбунд је основан 1907. године у Минхену као државна организација уметника, архитеката, индустријалаца и дизајнера који су били окупљени заједничким стремљењима ка фузији ручних вештина рада и индустријске производње у циљу унапређивања немачке економије.

22 Gropijus, V. Моја концепција идеје Bauhausa (1955), у: *Bauhaus ex-Yu recepcija Bauhausa*, priredio Šuvaković, M. (2014), Beograd: Orion Art, str. 17.

промишљања могућности и спектра дејства доминантних друштвених структура у уметничком и образовном пољу, као и начина да се помоћу синтезе колективних инерција и настојања поништи дистинкција између положаја друштвених актера остваривањем измена у односима доминације у пољу моћи. Таквим приступом Баухаус је касније успео да формира и сопствене капиталне ресурсе – адекватним образовањем и именовањем сопствених студената у професоре еквивалентних способности у обе сфере, који својим деловањем у наредним годинама проширују домене утицаја Баухауса широм света.

Таквим иновативним приступом, Баухаус је истакао и потенцијал и моћ колективног стваралаштва, уједињујући стратегије различитих хабитуса у стварањима праксе институције као друштвеног актера у оквиру уметничког поља. У новој индустријској стварности, Баухаус је представљао одговор на изазов измењених политичко-историјских околности оних актера који су препознали могућност и капацитет својих пракси насталих из релација сопствених диспозиција и објективних друштвених реалности.

„У дијалектичком односу између диспозиција и догађаја настаје стицај околности који је способан да претвори у *колективну делатност* праксе које су објективно усклађене јер су успостављене у односу на делимично или потпуно истоветне објективне нужности.”²³

Критикујући традиционалне видове специјализованог образовања, у којима се није неговала свест актера о улози и положају његовог рада као могућности ангажовања у измени друштва, Гропијус је идејом проистеклом из сопственог хабитуса директно указао да са изменом у динамици образовног поља неминовно долази до измене друштвене реалности.

Иако интенција при стварању и у деловању Баухауса није била усмерена на формирање новог уметничког стила, што је одликовало присутни утемељени академизам против кога се залагао, већ стварање новог односа према животу путем наставног плана произашлог из анализе нових околности индустријске стварности, управо тим пробојем и новинама у уметничким, образовним и социјалним доменама, Баухаус је успео да оствари измену друштвене структуре путем измене у уметничком пољу. „Свако поље, у складу са наведеним, има своје време које се препознаје у смени уметничких покрета, промени у моди и укусу, променама научних парадигми и слично.”²⁴

Баухаус је био смештен у Вајмару до 1924, затим у Десау до 1930, и у Берлину до његовог затварања 1933. године. Најчешће је изучаван према периодима у вези са управама Валтера Гропијуса, Ханеса Мејера (*Hannesa Meyera*) и Миса ван дер

23 Burdije, P. (1996) *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 168.

24 Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, str. 23.

Роеа. Први период његовог развоја одвијао се у духу експресионистичких тежњи ка модификацији друштвеног простора кроз измену поља уметности под идејом повезивања уметности и технологије. У другом периоду фундирале су се замисли конструктивизма и функционализма у складу с технолошком револуцијом, док је трећи период обележен конфронтацијом са идеологијом национал-социјализма.²⁵

Наиме, иницијалну постуру наставе Баухауса чинио је примарни обавезни курс за све студенте (архитекте, уметнике, занатлије) чије је вођење реализовао Јоханес Итен (*Johannes Iten*). Курс је обухватао теоријску наставу проучавања форме и материјала, теорије визуелног обликовања, скулптуре, сликарства, сцене, фотографије, рекламе и експерименте са различитим материјалима. Подразумевао је припрему студената за рад са бојом, пропорцијом, ритмом, експресионистичким односом дела и субјекта, али и упознавање с различитим алатом и материјалима у намери да реконфигурише дотадашње конвенције стварања и да оспособи будућег уметника, и то не само као уметника, већ и као произвођача. Осим Итена, овакав приступ заступали су и уметници Оскар Шлемер (*Oskar Schlemmer*), Лајонел Фајнингер (*Lyonel Feininger*), као и Василиј Кадински (*Wassily Kandinsky*) који је био утемељитељ апстрактне или нефигуративне уметности. Држећи курс слободног сликарства, Кандински је разматрањем релације између боја и форме приликом посматрања облика у теорији композиције, остварио промену у приказивању објекта стилизованим обликом произашлим из уметничке идеје. То није представљало само промену у дотадашњим уметничким миметичким конвенцијама, већ и својеврсну измену положаја друштвених актера насталу стицањем симболичког капитала путем преокрета у њиховој уметничкој свести у домену естетичног, а која је својим утицајем резултирала изменом заједничке друштвене стварности.

Под утицајем појаве модерне технологије у новој историјској реалности, неопходни заокрет од уметности и заната ка уметности и технологији догодио се инициран конструктивистичким²⁶ тежњама и остварењима Ласла Мохољ-Нађа (*Laszlo Moholy-Nagy*) и Јозефа Алберса (*Josef Albers*), који су примарни курс 1923. године трансформисали у експерименталну радионицу. „Истраживања Мохољ-Нађа и Алберса ишла су ка дефинисању експеримента, тј. рада с визуелним феноменима посредством рационално детерминисаног про-научног или про-техничког специфицирања, денотирања и схематизовања проблема облика.”²⁷ Другим речима, тенденцијом да се превазилажењем дотадашњих метафизичких приступа материјалу уведе што економичнији принцип, инсистирали су на рационалном креирању форми ради што оптималнијег коришћења материјала. Управо тим тенденцијама

25 Šuvaković, M. Kontekst i teorija Bauhauasa, u: *Bauhaus ex-Yu recepcija Bauhauasa*, priredio Šuvaković, M. (2014), Beograd: Orion Art, str. 95.

26 Конструктивизам је појава у европској интернационалној уметности с почетка двадесетог века. Огледа се у идејама и реализацијама конструисања и индустријске производње уметничког дела путем проинжињерских конструктивних метода.

27 Šuvaković, M. нав. дело, стр. 99.

поставили су нов естетски критеријум функционализма који је подразумевао вредност објекта на основу његове употребне вредности. Уметници и студенти Баухауса стварали су не само уметничке форме, већ су сједињавањем уметности и технологије стварали објекте – стандардне типове који их уводе у саму срж познавања методе трансформације симболичког у економски капитал у оквиру ресурса поља. Индустријске јединице Баухауса, настале од занатских радионица, производе естетизоване предмете за људски простор, употребу, ентеријер, и врше измену целокупног друштвеног, унутрашњег и спољашњег, човековог простора. Тиме је створена пракса индустријског дизајна Баухауса која је, у духу Бурдијеовог наратива, представљала отелотворење специфичне логике поља и снаге колективних хабитуса које су своју објективизацију приказале у механизмима институције.

„Стварање стандардних типова робе широке потрошње друштвена је потреба. Стандард значи највиши степен цивилизације, тражење најбољег, издвајање битног и надличног из личног и случајног.”²⁸ Производи индустријског дизајна Баухауса, без орнамената, створени принципом који демонстрира поједностављену форму у складу са својом функцијом, реализујући притом и идеју Веркбунда о унапређивању конкурентности немачких производа, те стварајући нову класу конзумента производа, унапређивали су и услове социо-економске друштвене структуре.

Тако и сам Бурдије о авангардним ствараоцима и њиховим симболичким револуцијама у стању поља наводи:

„Новопрстигли јеретици у пољу, који, одбијајући да уђу у циклус прости репродукције, засноване на узајамном признавању ‘старих’ и ‘нових’, раскидају са нормама производње које су на снази и изневеравају очекивања поља, најчешће не могу да успеју да наметну признање својих производа осим уз помоћ спољашњих промена: најпресудније од ових промена су политички расколи који, као револуционарне кризе, мењају однос снага у пољу [...], или појава нових категорија потрошача који, будући да су сродни новим произвођачима, осигуравају успех њихових производа.”²⁹

Производњом естетизованих производа за свакодневну употребу, актери Баухауса успели су да превазиђу утемељене парадигме модернистичке аутономије уметности и укажу на снагу моћи уметничког и образовног поља. а у оквиру реструктурирања друштвене констелације.

Иако је Гропијус предавао теорију и историју архитектуре, група за архитектуру Баухауса оформљена је 1924. године. Једно од њихових најпознатијих првих

²⁸ Гропијус, В. нав. дело, стр. 21.

²⁹ Бурдије, П. (2003) *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови, стр. 359–360.

остварења била је зграда Баухауса у Десау коју је Гропијус саградио са архитектом Ханесом Мејером. Касније усмеравање Баухауса ка архитектури под управом Ханеса Мејера одвијало се такође под утицајем функционалистичких тенденција и принципа економичности, који је поставио као нови критеријум у новим условима модерног друштва. Архитекта Мис ван дер Рое преузео је место директора школе и због отежаних економских услова променио план студија, уједињујући групу за архитектуру и радионице 1930. године. Када је 1932. под притиском национал-социјалиста школа у Десау затворена, премештена је у Берлин, где је 1933. године дефинитивно затворена.³⁰ Због све теже политичке ситуације, професори и студенти напуштају Берлин и одлазе у друге европске земље, као и у Сједињене Америчке Државе, где је њиховим радом настављено ширење утицаја обликовних и естетских принципа Баухауса.³¹ Постулати Ван дер Роеве сведене и елегантне архитектонске естетике заснивали су се на схватању да техничка конструкција грађевине представља уметничко дело. Стандард за дизајн и пројектовање, огледан у челичним конструкцијама, И-греди као кључном елементу његовог опуса и комплексној примени стакла, примењује се и данас у архитектонском стваралаштву и промишљању физичког простора, а гледајући из угла социологије – представља и пројекцију социјалног простора. Сматрајући да је грађевина огледало времена у ком настаје, Мис ван дер Рое остварио је значајан утицај у доменима архитектуре истичући својим радом и утицајем њену друштвено-политичку димензију, односно њену улогу као одговора друштвених актера на друштвену потребу измене у структури друштвене стварности.

„Бурдије сматра да промене исходе из борбе која се манифестује кроз сучељавање стваралачких преокупација и начина њиховог уобличавања, понајвише као сукоб доминантних и њима алтернативних стилова, праваца или покрета, чија је могућност појављивања уписана у структуру поља и предодређена њеном историјом.“³²

У том смислу, Баухаус представља једну социолошку димензију европског интернационализма, снагу стратегије колективног хабитуса, комплексно и данас актуелно историјско наследство, као и конкретно остварену праксу у различитим дисциплинама (архитектура, сликарство, театар, фотографија...), која је превазишла домене

30 Šuvaković, M. нав. дело, стр. 95.

31 Јозеф Алберс почиње да предаје на колеџу Блек маунтин у Северној Каролини. Гропијус је емигрирао у Енглеску, а 1937. одлази у Сједињене Америчке Државе где је предавао архитектуру на Харвардском универзитету. Исте године, на његову иницијативу, Ласло Мохољ-Нађ оснива у Чикагу образовну институцију по узору на Баухаус са именом Нови Баухаус Чикаго која је 1939. године реоснована као Чикашка школа дизајна да би 1944. била преименована у Институт за дизајн. Институт је постао део Института за технологију у Илиноису 1949. године.

32 Birešev, A. (2007) *Polje književne proizvodnje: Sociološki imperijalizam ili estetizacija sociologije? Filozofija i društvo* br.1, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 182.

аутономије саме уметности и остварила револуционарне и авангардне измене како у уметничком и образовном пољу, тако и у друштвеној стварности.

Окупљањем еминентних европских уметника послератних нових уметности³³, а самим тим и мултидисциплинарним приступом у различитим уметничким областима, Баухаус је поставши водећа уметничка школа у Европи представљао парадигматски пример снаге колективне стратегије и структуре у стварању новог друштва и његових актера. Посматрано из перспективе теорије Пјера Бурдијеа – Гропијусове концепције, космополитске тежње и социјални капитал у виду мреже друштвених контаката, као предиспозиција и деловање из његовог хабитуса, те симболички капитал престижног наставничког кадра и изнад свега културни капитал објектификован у производима Баухауса, створили су у оквиру уметничког поља праксу која је дејствовала као структурирајућа структура у друштвеној стварности. Као што Бурдије инсистира на мапирању и проблематизовању социјалних структура које производе уметност, овај рад „може се тумачити као конструктивна примена ове теорије, с обзиром на то да је у питању њено измештање из матичне дисциплине у интердисциплинарни и трансдисциплинарни простор савремених наука и теорија о култури и уметности.”³⁴ Другим речима, циљ изучавања искуства експерименталног уметничког покрета и школе Баухаус, његових образовних метода, пракси, одјека, утицаја и наслеђа, путем примене Бурдијеове теорије праксе је да се унапреди способност целовитијег разумевања интервенције и промене помоћу измене у уметничкој и образовној пракси унутар поља у свременском друштвеном простору.

ЛИТЕРАТУРА:

- Birešev, A. (2007) Polje književne proizvodnje: Sociološki imperijalizam ili estetizacija sociologije? *Filozofija i društvo* br.1, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 177–211 .
- Bourdieu, P. (1997) *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University press.
- Bourdieu, P. and Wacquant, L. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Burdije, P. (1996) *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Бурдије, П. (2003) *Правила уметности: џенеза и структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije.
- Spasić, I. (2004) *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Švaković, M. (2014) *Bauhaus:ex-Yu recepcija Bauhausa*, Beograd: Orion art.

33 Сликара, дизајнера и теоретичара Јоханеса Итена, сликара Пол Клеа (Paul Klee), сликара Василија Кандинског, сликаре и графичаре Лајонела Фајнингера и Јозефа Алберса, сликара и фотографа Ласла Мохољ-Нађа, као и многе друге.

34 Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, str. 61.

Aleksandra Vujović

Singidunum University, Faculty for Media and Communications –
Transdisciplinary studies in contemporary art and media, Belgrade

BAUHAUS AND PIERRE BOURDIEU'S THEORY OF PRACTICE

Abstract: The philosophical platform of the modern French sociologist, philosopher, theoretician and anthropologist Pierre Bourdieu, represents a dominant conceptual means and analytical instrument used for researching artistic phenomena and the part they play in the society. Acting in the field of sociology, philosophy and sociology of culture, Bourdieu has redefined the perception of social reality, made an emphasis on the reconsideration of the foundation of objective scientific knowledge and has asserted the importance of researching practice in the socio-historical context. The starting point of Bourdieu's work is the problematization of his theoretical concepts of habitus, practice, capital and the fields used for enlightening of the practice and the influence of avant-garde and revolutionary Bauhaus school and movement. The aim and the focus of this work is to present new forms of the artistic-educational institution of Bauhaus as an active social participant, as well as its innovative and specific practice in constructing of the social environment. Using the analytical and historical methods and applying Pierre Bourdieu's theory in the transdisciplinary area and in the research of artistic phenomena, a change in social reality is shown through a change in the artistic and educational practices in the field.

Key words: *Pierre Bourdieu, theory of practice, habitus, practice, capital, field, Bauhaus*

Марина Петровић Јилих

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет – Катедра за германистику, Крагујевац

DOI 10.5937/kultura2277059P

УДК 821.112.2.09-3 Мајер К.

82.01:305

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 9. 3. 2023.

Датум прихватања: 18. 4. 2023.

РОДНИ ПЕРФОРМАНС У ПРИЧИ ПУТУЈЕМО И РОМАНУ ТУЦАЊЕ КАМЕНА КЛЕМЕНСА МАЈЕРА

Сажетак: У раду се разматра родна проблематика у причи „Путујемо” и роману Туцање камена Клеменса Мајера. Ови текстови се могу анализирати не само у оквиру родних и/или квир дискурса, већ и бројних других друштвено-критичких и културних дискурса. Ипак, сматрам да дављење родном проблематиком бићно доприноси разумевању Мајеровој хуманистичкој наративној ушемељења у његовом целокупном досадашњем ојусу. Његово приповедање преизнаје проширечја у људској природи и амбиваленцију наших идентитета – тај кошмар бића он развија у драмске перформансе својих текстова, истовремено их деконструишући. Анализом родног дискурса у текстовима учињен је покушај изналажења одговора на питање да ли индивидуа може да створи и задржи јасно враћајући се колективном (родном и пољном) перформансу који намеће шакозвана стварности ујакована у нормативне друштвене чинове.

Кључне речи: анализа дискурса, пол, род, друштвени перформанс

НА ТРАГУ ПОЛА И РОДА

Употрази за значењем пола и рода, те њиховом конструкцијом, деконструкцијом и поновном конструкцијом у анализираним књижевним текстовима, полазим од становишта Џудит Батлер (Butler) која сматра да је род перформативна дискурзивна конструкција, а идентитет рода конструише самог себе у чинovima сталног понављања.

У ком је смислу, дакле, род чин? Као и у другим ритуалним друштвеним драмама, деловање рода захтева да се перформанс понавља. То понављање је у исти мах поновно извођење и поновно искушавање једног скупа значења који је већ друштвено установљен. То је свакодневан и ритуализован облик њихове легитимације. Премда индивидуална тела спроводе та означавања у дело, постајући стилизована

на родно одређен начин, то „деловање” је јавно деловање. Оно има темпоралну и колективну димензију, а његов јавни карактер није неважан; до перформанса долази услед стратешког циља да се род задржи у свом бинарном оквиру – а тај се циљ не може приписати субјекту, већ се пре мора разумети као оно што утемељује и утврђује субјект¹.

Но, чак је и пол делимично успостављена конструкција дискурса, тврди Џудит Батлер у бројним филозофским излагањима². Њена књига *Невоље с родом* (*Gender Trouble*) појављује се у САД 1990. године и представља још увек једну од најутицајнијих студија у тумачењу родног и квир идентитета. Она тражи проширивање поља могућности за род, што нико „ко збиља разуме шта значи живети у друштвеном свету као нешто ‘немогуће’, нечитљиво, неоствариво, нестварно и незаконито”³, не би постављао питање о користи таквог сагледавања ове актуелне друштвене проблематике. Фелиша Еверт (Felicia Ewert) у потпуности негира постојање биолошке разлике између полова. Дискриминација ЛГБТИ+ особа не проистиче из страха, већ из мржње коју намећу цис (хетеро)-постојеће норме⁴. Цис-сексизам (цис-нормативност или цисполни биологијизам) додељује телу при рођењу одређени пол. У овом наметању пола влада правило да особа која је рођена са вулвом мора да буде жена, а она рођена са пенисом мушкарац. Али једна особа, каже Еверт, мора да има право и на род и на пол који сам/а бира, о коме сам/а одлучује⁵. Ставови ове теоретичарке јесу догматични, али представљају један од многобројних могућих погледа на квир проблематику. Осим тога, сматрам да су плодносни у контексту разумевања књижевних текстова који ће у наставку бити интерпретирани.

Родна проблематика читљива је у језику, односно у дискурсима, а дискурзивност се може посматрати као једна од централних категорија за проучавање односа између књижевних текстова и културних, културолошких и друштвених феномена. Тренутна књижевно-научна дискусија на пољу родних и квир студија заснива се на појму културе, који је оријентисан на испитивање значења, симбола и знања у текстовима. Како је култура доступна анализи само преко текстова, а књижевност има значајну улогу у динамичним дискурзивним системима друштвене саморефлексије,⁶ разумевању и анализи књижевних текстова у овом раду се приступа из перспективе њиховог продуктивног учешћа у родним дискурсима.

1 Butler, J. (2016) *Невоља с родом. Feminizam i subverzija identiteta*, Loznica: Karpos, str. 232.

2 Butler, J. (2001) *Tela koja nešto znače. O diskurzivnim granicama „pola”*, Beograd: Samizdat B92. Butler, J. (2012) *Psihički život moći. Teorije pokoravanja*, Beograd: Univerzitet Singidunum, библиотека Philoxenia 5. Butler, J. (2016) *Невоља с родом. Feminizam i subverzija identiteta*, Loznica: Karpos.

3 Butler, J. (2016) *Невоља с родом. Feminizam i subverzija identiteta*, Loznica: Karpos, str. 8.

4 Ewert, F. (2020) *Trans. Frau. Sein. Aspekte gesellschaftlicher Marginalisierung*, Münster: edition assemblage, стр. 17.

5 Исто, стр. 18.

6 A. Hille/S. Schiedermaier (2021) *Literaturdidaktik Deutsch als Fremd und Zweitsprache*, Tübingen: Narr Verlag, str. 131.

ПУТУЈЕМО

Своја сећања ЈА-приповедач почиње да рефлектује на самом почетку приче, која је, уобичајено за текстове Клеменса Мајера (*Meyer*), приповедана нехронолошки, са скоковима између садашњости и прошлости. Прожете честим мењањем наративног тока кроз унутрашње дијалоге и струјања мисли главног јунака, већ почетне реченице уводе у меланхоличну атмосферу која ће пратити читав текст. Сећања на Штефана, заједничка путовања возовима, сивило железничких станица, понека светла градова у ноћи и обећања да ће га чувати, наговештавају долазак невоља, које ће пратити ово чудно пријатељство. „Кад дође дотле... Кад их ухватим... Немој предуго да ме остављаш самог са тим свињама”⁷. Овог полу-Пољака, нежног изгледа, упознао је у затвору у Торгау, где је Плавокоси издржавао казну „због нечег ситног, мало лоповисања, мало дроге, и још штошта тог типа”. Приповедач се преиспитује шта га је привукло овом геј мушкарцу и зашто га је одбранио од физичког напада другог заробљеника. Знао је да ће он сам због тога сносити последице, али након изговореног „Пуштај га”, било је касно да измени своју одлуку. Вероватно то не би ни хтео.

„Више не знам због чега ми је то пало у очи, и не знам тачно ни где сам га први пут видео, вероватно на ходнику, а можда и у дворишту, или на спорту. Због начина на који је ходао то није могло бити, јер он је заправо ходао сасвим нормално, хоћу да кажем није нешто нарочито вртео дупетом, и то. Било је нечег у његовом лицу, у његовом погледу, не, није изгледао као жена или изигравао девојчицу, деловао је врло младо, скоро као дете, и имао је тај осмех... ако сувише дуго гледаш тај осмех, мораш, верујем, баш да се препаднеш за њега, пре свега тамо где смо ми били, па мораш да му приђеш, да га загрлиш или да урадиш такву неку ствар.”⁸

Два месеца пре приповедача Плавокоси напушта затвор без поздрава, не очекујући да ће се икада више срести. То се, међутим, догађа у једној сеоској дискотеци близу пољске границе, где Штефан продаје таблете против болова као дрогу. Разоткривени, пријатељи крећу у бег и почињу своје путовање. Мењају градове, али не мењају сценарио: Штефан се нуди мушкарцима за новац, одлази са њима у собу и пред сексуални чин долази његов пријатељ приповедач, они пљачкају муштерију и крећу у нове походе. „Једном је један стари човек почео да рида. Имао је мало шминке, руменило на образима, нашминкани старац који рида и окреће се ка зиду док ја копам по његовим џеповима.”⁹ Приповедачу се у ноћима појављују лица људи које су преваром препадали, варали, којима су нудили и опет враћали Штефаново тело. У последњој сцени приповедач долази прекасно. Упада у собу у којој проналази само крв и чуперке Штефанове косе. Стрчи низ степениште и јури на улицу,

7 Meyer C. (2009) *Noć, svetla*, Beograd: Samizdat B 92, str. 87.

8 Исто, стр. 88.

9 Исто, стр. 95.

седа у такси и одлази на станицу. Завршетак је отворен и читаоци/љке остају без сазнања о Штефановом животу или смрти.

Конструкција пола и рода у тексту као да остаје у складу са цис-нормом. Четири жене, које се помињу у тексту, налазе се у устаљеним друштвено утврђеним хетеросексуалним зарамљивањима. Приповедачева сестра је удата и има дете, две жене су му једнократне партнерке, а са трећом не долази до сексуалног контакта због непредвиђених околности (Штефаново појављивање у дискотеци). У тексту нема назнака вербалног или физичког насиља у женско-мушким-везама. У односима према гејевима у затворским условима нетрпељивост и физички напади се претпостављају као нешто уобичајено и очекивано од стране других затвореника. Пре склапања пријатељства са Штефаном, приповедач је у претходна три затворска боравка упознао „неке геј-парове”, али се трудио да са њима не проводи много времена, да му „не прикаче реп”¹⁰. Ставови према геј-популацији, према којој је приповедач испрва равнодушан, исписани су у сценама из затвора и могу се пренети на свакодневницу ван затворских зидова. Међутим, ова два мушкарца развијају нежно пријатељство ван сваке чулне појуде (макар са приповедачеве стране) и без много речи:

„Лежао је поред мене на кревету и ја сам га посматрао док спава. Били смо у неком јефтином свратишту и кревет је био премали за двојицу. Неколико пута бивали смо у добрим хотелима, двокреветне собе, а једном је сваки од нас имао сопствену собу. Али кад сам се пробудио, он је лежао на тепиху поред мог кревета. Имао је талента за отварање врата, и ја сам узео ћебе и покрио га.”¹¹

Род се у овом тексту показује као перформативни чин, који делује тако што се сталним понављањем успоставља као друштвена норма у коју људи на крају почињу да верују као да је објективна¹². Ако, као што пише Фуко (*Foucault*), тек одређено у дискурсу у контексту односа моћи, тело запоседа значење, а сексуалност се посматра као историјски настала организација дискурса, тела, афективности и моћи,¹³ онда су Мајерови јунаци успели да искоришћавајући и пљачкајући мушке „ловце” на мушка тела (несвесно) преокрену устаљени дискурс тлачења женских тела. За њих натуралазација рода и пола нема више механизме „превентивног и насилног сужавања стварности”¹⁴, јер они овим механизмима своју стварност и свој идентитет управо легитимишу, чине је оправданом и људском. На овај начин, живећи један са другим они проналазе близину и присност за којима жуде, које пре овог

10 Исто, стр. 88.

11 Исто, стр. 95.

12 Butler, J. (2016) *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, Loznica: Karpos, str. 232.

13 Исто, стр. 169.

14 Исто, стр. 25.

пријатељства изгледа као да никада нису ни имали. Док на чежњу за топлином породице указују сцене са сестром у којима приповедач будан сања, присећа се и измаштава сусрете са њом и њеном децом, у Штефановом животу се породица или пријатељи и не помињу – као да их нема. Утолико је јача људска повезаност и приврженост, која је настала између ове две особе. По устаљеним нормативним правилима и законима друштвено су изопштени као заробљеници и кажњеници, а Штефан додатно дискриминисан као припадник геј-популације. Разбијајући предрасуде, кршећи законе, деконструишући родне „нормалности”, они су срећни макар у том кратком делу својих живота, све до доласка трагичног краја у виду сталног растанка.

ТУЦАЊЕ КАМЕНА

Сасвим другачије и доста одређеније, Мајер овој теми конструкције и деконструкције пола и рода, прилази у роману *Туцање камена*. Док у причи „Путујемо” јунаци наметнуте нормативне родне перформансе посматрају као нешто што је увек било и биће, само по себи дато, свеprisутно у људском и животињском свету, биолошки и социолошки неупитно, у роману ово схватање пола и рода надраста само себе у утопијској представи постојања неких бољих светова, који би могли да буду наши. Сам роман нема конкретну радњу која би чинила окосницу, већ прати судбине проститутки, кријумчара дијаманата, криминалаца, бизнисмена, подводача, поткупљивих адвоката, судија, полицајаца и сличне капиталистичке светине. Главни (анти)јунаци су подводачи Арнолд Краусхар („менаџер” и издавач станова у којима раде проститутке) и Ханс Пјешек (власник ноћног клуба који је у ствари бордел).¹⁵ У малом великом граду са надимком Еден сити (догађања се одвијају у Лајпцигу, иако се град у роману не помиње именом) посао у тек уједињеној Немачкој цвета. Проституција узима све више маха, да би 2002. године био донет закон којим је ова привредна грана озваничена. У представљеном свету сви носиоци моћи (гласитељи) су мушкарци, све особе пружаоци услуга (потлачене) су жене. Само Лиз, власница цвећаре у коју се заљубљује Ханс, није из света проституције и има моћ над својим телом.

ЖЕНСКО МНОГОГЛАСЈЕ

Остали женски ликови, као да бестелесно лелујају попут духова у магли, саткани су од гласова. Зато се у раду не говори о женским ликовима, већ о женским гласовима у роману. Иако све жене, осим малолетних девојчица принудно продаваних у једном стану,¹⁶ самовољно прихватају свој посао, њихови снови умногоме

¹⁵ Опширније о главним мушким протагонистима романа у: Петровић-Јилих 2020. и 2022.

¹⁶ Штоф за поглавље „Лов на лептире” о принудној дечјој проституцији је истинит догађај. Полиција је у марту 1993. године у Лајпцигу упала у стан у улици Мекленбург, ослободила девојчице и

се разликују од живљене стварности. Када су саме, оне воде унутрашње монологе, маштају о љубави, деци, породици и пријатељству, док на послу показују сурову професионалност и истрајно трпљење. Унутрашњи говори, којима се открива ова противуречност, конституишу симфонију њиховог оркестра у роману, обележавајући специфичном семиотиком и његове оквирне позиције. Психолошки портрети ових жена упечатљиви су управо по овом двоструком, меланхолично-безбрижном стилу њиховог самооткривања причом. Њихови унутрашњи монолози и струјања мисли су болни и горки, прекидан сећањима, визијама о бољој будућности, чежњом за љубављу и блискошћу у везама са спољашњим светом. Прожимајући читав роман, приче жена су и оквир којим роман почиње и којим се завршава. Уводно поглавље („Girl Girl Girl. Да видимо злато моје како звезде данас стоје”) почиње Мендиним унутрашњим дијалогом. Меланхоличан тон наглашен је њеним размисљањима док гледа кроз завесе изнајмљеног стана у снежно и хладно јануарско поподне. Свет ове жене је застрашујући, баш као што су то биле песме и бајке које јој је мајка читала пред спавање:

„И увек помислим на дечју песму. Мама ми ју је често певала пред спавање. ‘Изашао је месец’. Данас, кад то чујем, а то није често, не знам кад је уопште и чујем, тада...Не могу ни да опишем. Каткад певам у себи. Магда је увек говорила ‘да се разнежи’, а мислила је да се растужи. Али то је глупост, то у вези са годишњим добима. Било лето или зима, јесен или пролеће, телефон увек зазвони.”¹⁷

Тежња ка интимности породичног дома истакнута је сталним понављањем жеље да има дете коме ће моћи да пружи другачији егзистенцијални и емоционални простор: „Када будем имала дете, певаћу му неку другу песму. Неку која није толико тужна”¹⁸ и: „Ђерка има да ми се зове Сабина”¹⁹, а „Када будем имала дете, желим и ја да га вучем на санкама кад идемо у куповину”.²⁰ Сањарење о породичној идили прекида телефонски позив и враћа је у nelaгоду стварности. Менди се спрема за одлазак на адресу, изнова прихватајући нежељену улогу и наставак грубе егзистенције:

„И облачим се, бирам шта ћу да обучем. Уске фармерке, црну мајицу, преко сако са цирконима и капут. А онда брзо морам да се скинем, зато што морам да променим сунђерчић, баш је пипаво, то је специјална врста сунђерчића, који се стави кроз позади, прилично дубоко, због меце, да добијем

ухапсила подводача М. Осуђен је осудила на само три и по године затвора. Клијенти никада нису доспели у јавност, а доказна документа су нестала. Претпоставља се да се ради о „угледним” грађанима, који припадају политичком, привредном и судском врху.

17 Meyer С. (2017) *Tucanje kamena*, Beograd: Radni sto, str. 5.

18 Исто, стр. 6.

19 Исто, стр. 11.

20 Исто, стр. 7.

баш данас, супер тајминг, користе га и девојке у порнићима, функционише, само да се не појави неко с карином од четврт метра. [...] Океј, све је то новац и све су то клијенти који се поново јаве ако су задовољни.”²¹

Увек праћени тихом тугом због бесмисла приватног живота и бескрупулозним описима сцена из свог пословног живота, кроз роман се растачу гласови проститутки за свачији укус – млађе и старије, бејбифејс и милф, црне, риђе и плаве, мршаве и оне дебље. Нажалост, и оне које су још деца. У последњем поглављу („Желела бих коња у неком тренутку”), једна од њих пушта да јој кроз главу пролази ревија муштерија, њихова понекад неподношљива одвратност, њихове различите сексуалне жеље, садо, мазо и друге склоности. Неизговорена жеља за испуњењем маштања за „обичним” животом садржана је у наслову поглавља. Али након одласка задњег госта свакодневница се наставља као „неки глупи шоу, с титловима, где ружне типове спајају с некаквим ругобама, негде на свету”.²²

НА ТРЖИШТУ ЖЕНСКИХ ТЕЛА

Зарад новца, који им обећава, како мисле, неку срећнију будућност, оне на тржишту продају своје тело, да би постепено остајале без њега. У радио-емисији „Екијева сласна трешња” новинар Еки рекламира те „производе” без икакве емпатије. Како је, према Мајеру, самоосмишљавање могуће само интимним зближавањем са другим људским бићем, Еки не може да успостави равнотежу између себе и друштва. Емотивно неспособан да тражи близину, он се задовољава отуђеним животом, а тек привид осмишљености успоставља сталном причом. Ипак, говор у коме би се испојила потреба за блискошћу деконструирше онога ко се тим говором одређује, јер га, услед препуштања друталним формама порнографског дискурса, управо то што каже додатно изобличава, емоционално хлади и социјално удаљава.²³

„Бог је мртав. Живео секс. Живео живео живео. Мони јебозовна кева је веру јебозовна кева. С њом можете све. Шта пожелите. Кобила с три отвора. Стара кучка. Али не желим да будем непристојан, никако. Зато што ћу рећи и ово: Волим стару кожу. Њен глас је већ секс. Ништа на екс.”²⁴

Стари Бог је још од Ничеа мртав и нови бог влада модерним светом: новац. Један од његових слуга је секс. Доба гушења секса, да би био стављен у службу моћи, под заштитом историјске и политичке „јемчевине”, по Фукоу, почиње у седамнаестом веку.²⁵ „Лицемерно грађанско друштво” не одбија да се оглуши о сопствене норме

21 Исто, стр. 19.

22 Исто, стр. 557.

23 Видети: Петровић-Јилих, М.

24 Meyer C. (2017) *Тисање камена*, Београд: Radni sto, стр. 183.

25 Foucault M. (1976) *Историја сексуалности*, Београд: Просвета, стр. 11.

и сопствени лажни морал: ако се секс и његова неозакоњена испољавања не могу уврстити у токове производње, могу се уврстити у токове зараде и добити.²⁶ „Јавне куће и болнице биће места трпељивости: проститутка, муштерија и подводач, психијатар и њихова хистерична болесница [...] као да су кришом и недозвољено протурили задовољство о којем се у важећем поретку ствари не говори. Речи, гестови, сада у тишини дозвољени, измењују се по папреној цени.”²⁷

ЕМОТИВНИ ПОДВОДАЧИ

Родни идентитети и њихова општеважећа бинарна подела протагонистима су и у овом тексту разумљиви сами по себи. Главни мушки ликови, Арнолд и Ханс, према женама се односе, са њима говоре и сарађују као са равноправним партнерима/кама у заједничком послу. Међутим, Мајерове главне мушке ликове мучи грижа савести. У сновима и полуобезнањеним стањима изазваним опијатима, рањавањем или унутрашњим немирима, појављују им се слике жена, патуљчица, црнкиња које су подводили, малолетница и њиховог злостављања за које су знали и о коме су ћутали. У сну који Ханс (мисли да) препричава Лив, оргије у замку Рајнхарц праћене су разудареним и несносним смехом жена, који као да предвиђа и призива не само његов лични распад и смрт, већ и коначну апокалипсу: „А жене, дакле, оне у подрумским просторијама замка на води, оне се смеју. Смеју ли се и смеју. Као што сам се и ја смејао за столом, горе на прослави. Звучи језиво. Смех у више гласова који не престаје...”²⁸ Ханс, подводач, убица, син, брат и нежни љубавник бива и сам убијен при покушају кријумчарења дијаманата.

Могућност усклађивања индивидуе и друштва, у конструкцији идентитета и рода, најјасније се да прочитати у лику АК – Арнолда Краусхара, кога такође често прогоне мисли о подвођеним женама и начињеним неправдама због којих се осећа кривим:

„И сенке које си малочас видео кроз капке опет су ту, и ти одмахујеш главом зато што осетиш нечију руку у коси, она сад стоји крај твог кревета, а ти навлачиш ћебе све до носа и осећаш топао дах на свом лицу. Како те само гледа, не можеш да поднесеш, изненада не можеш да поднесеш штошта и соба је сада пуна људи, њихових уздаха, звукова, мириса, дошаптавају се и шапућу. ... Чујеш и навлачиш ћебе све до гипса и преко чела. Јер знаш да ћеш, ако устанеш и прошепаш међу њих кроз собу и ако отвориш фиоку стола, да ћеш тамо наћи човечуљка који лежи и смеје ти се и зачикава те. Пустите ме на миру, помислиш, а можда то и прошапућеш, склони се, Мери, ти си крива за све!”²⁹

²⁶ Исто, стр. 10.

²⁷ Исто.

²⁸ Meyer C. (2017) *Tucanje kamena*, Beograd: Radni sto, str. 523.

²⁹ Исто, стр. 52.

У лику Арнолда се, сасвим неочекивано, на два нивоа сусрећемо са апсолутним расплињавањем између, не само родова, већ и полова. Он као дете понекад сања да су га отели ванземаљци. У основној школи Арнолд чита утопијску књижевност, односно научну фантастику: класике, источнонемачке, руске и пољске ауторе/ке. Посебно истиче дневник о звездама, *Соларис*, пољског аутора Станислава Лема и *Пикник њоред њуџа*, руских аутора Аркадија и Бориса Стругацких. У њима се говори о посети ванземаљаца нашој планети и о немогућности комуникације између људских и нељудских врста. Пре него што умре, дете АК жели да сретне ванземаљце, да види „огроман ужарен свемир” и да нестане у тим далеким световима.

„А океан у Соларису, тај интелигентни океан, у њега сам као дете увек хтео да зароним, да уроним, зато што сам мислио, да се тамо налази бескрај и да у принципу онда у њему нестане. Замишљао сам да су ме отели ванземаљци...стварно сам решио да се то дешава ноћу у мојим сновима, и некад је стварно функционисало и био сам далеко у свемиру са њима.”³⁰

Ова лектира га наводи на размишљање и буди у њему наду, да постоје космички системи у којима живе бића без пола. Можда то и нису људи, размишља он, али могу да нас науче како да живимо боље него сад. Ти ванземаљци нам могу показати да нам „социјализам није потребан, с намером да нас стопе, мушкарца и жену, у биће које ће живети вечно”. У години 2525. Земљу ће „прекрити огроман океан који ће се састојати од неке врсте органске плазме у којој ће се сва жива бића стопити у једно”, а „мушко, женско, све то нема никакве везе”.³¹ На другом нивоу деконструкције родног дискурса смештено је спајање Арнолда Краусхара са другом особом, што је предмет претпоследњег поглавља „Трансфер (Бајбај, мој Ladyboy)”. Ladyboy, необична девојка коју Арнолд Краусхар воли, транвестит је са мушким полним органом. Снага овог бесполног уједињавања је у превазилажењу разлика између пола и рода, али и у индивидуалном осмишљавању, те је у том смислу и бог, ако постоји, „нека врста хермафродита, женомушкарац”³², који/а сме и мора да допусти човеку да се самоконструише по угледу на њега/њу/оно. Међутим, кад се хармонија на личном развојном стадијуму јунака учини могућом, он је из немогућности опирања једном другом богу – новцу, опет конструише враћајући се у устаљена нормативна ограничења. Због страха да ће бити изопштен из цис-сексуалног друштва, он се одриче љубави и бића до којег је, као до тријумфалне вредности, тако дуго и тако тешко путовао.³³ Из потврђивања безграничне духовне и еротске спојености са једне стране и неодрживости хомосексуалне везе у суровој друштвеној „нормалности” са друге стране, Арнолд се одлучује на убиство. Он га/толико воли, да почиње да

30 Исто, стр. 85.

31 Исто, стр. 98–100.

32 Исто, стр. 533.

33 Исто, стр. 530.

губи идентитет, али пошто зна да ће том љубавном везом уништити свој пословни и друштвени опстанак, осећа се угроженим. Истовремено, он зна да неће бити у стању да се од ње/њего одвоји:

„Колико је лепа. Њене очи, далеке и дубоке као звездана прашина, разливање боја, сећања, светови. Доста научне фантастике. Знам да би то могао да буде мој крај, да то јесте мој крај, ако се и даље будем мувао са њом по граду, ако будем лежао са њом овде горе. Где год. Да ли је волим?“³⁴

Због вишезначности текста и могућности различитог тумачења језичких слика подривају се строге и јасне границе између сна и јаве, те у тексту романа остаје неисказано да ли је почињено убиство Лејдибоја, или је то све био Арнолдов сан. Снага протагонисте да превазиђе отуђеност, жеља за животом и зближавањем, хтеће да воли и верује у утопијску представу будућности изражене у постојању једнополних бића чине се извесним перспективама за његову егзистенцијалну промену. Отуда је загонетка, пре него недвосмислени догађај злочина или сна, то што обликује смисао односа у коме се јунак Мајеровог романа *Туцање камена* изнова показује као биће без пола и рода. Али сама могућност да је злочин почињен, или макар само то што је сугестивно наговештен, показују да је његова утопијска визија неког бољег будућег света нестала. Он је одбацује пристанком да живи у свету у ком су скрајнуте хуманистичке вредности и поновним успостављањем нормативних родних предубеђења урушава и своју веру у постојање бољих светова.

О НЕСТАНКУ САЊАНЕ УТОПИЈЕ

Социјалне конвенције, тј. норме и социјалне вредности које човек као друштвено биће следи или којима тежи, умногоме зависе од читавог предусловног света индивидуе. То значи да су условљене како биографским, психолошким и физичким предиспозицијама, тако и социјалним, политичким и економским условима у којима свако од нас одраста и живи.³⁵ Мајерови јунаци су нераскидиви део друштва, али се не уклапају у друштвене норме, истовремено не умејући да им се одупру. Ту лежи њихова трагика. У причи „Путујемо“ ликови са друштвене маргине, ситни криминалци и бивши затвореници управо у деконструкцији владајућег родног перформанса проналазе блискост, љубав и срећу. У јунацима романа *Туцање камена* такође се огледају противречне амбиције јунака да осмисле своје животе. Оне потребе које нису подређене стицању новца пребацују се са равни друштвене афирмације на раван индивидуалног остваривања, како код мушких, тако и код женских ликова. У њиховим животним циљевима могу се препознати три основне

³⁴ Исто, стр. 542.

³⁵ Schmidt, S. J. (1991) *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 47.

карактеристике (које им увек изнова измичу): јединственост, слобода и идентитет.³⁶ Посебно се у лику Арнолда Краусхара јасно чита тежња ка слободи и идентитету повезана са његовим друштвеним положајем и угледом које жели да сачува. Али њему се догађа љубав смештена у дискурзивне „манифестације емоција“.³⁷ Животни смисао проналази у својој визији о бесполном свету, али он ту визију разбија. Тако се његова „стварност“ показује са једне стране као насилно сужена стварност,³⁸ а са друге као феномен симулације и чежње за граничним доживљајем на коју одговара знаковима без икакве везе са стварношћу.³⁹ Он тежи нормализацији, али и њеном шокантном разбијању.⁴⁰ То шокантно разбијање се огледа у доживљају апсолутне љубави према транссексуалки. Међутим, за превазилажење устаљеног родног перформанса и живљење ван њега Арнолд нема снаге:

„Њена душа и скоро читаво њено тело су женски. Чак и без pussy [...]. Продирем у њу. Мора да се заврши. Пре него што се потпуно изгубим. У њој.“⁴¹

Велики емоционални набој, који захваљујући Мајеровој приповедачкој моћи извире из текстова, прети да се распрсне у безброј светлећих елемената. То се на крају и догађа, а нама, читатељкама и читаоцима, преостаје да одлучимо сами: верујемо ли у спасење?

ЛИТЕРАТУРА:

- Baudrillard, J. (1990) *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Berlin: Merve.
- Bormann, D. C. (2013) *Literatur interpretieren. Ein Analyse-Tool*, Göttingen/Bristol: AG der Verlage Vandenhoeck & Ruprecht.
- Butler, J. (2001) *Tela koja nešto znače. O diskurzivnim granicama „pola“*, Beograd: Samizdat B92.
- Butler, J. (2012) *Psihički život moći. Teorije pokoravanja*, Beograd: Univerzitet Singidunum, biblioteka Philoxenia 5.
- Butler, J. (2016) *Nevolja s rodом. Feminizam i subverzija identiteta*, Loznica: Karpos.
- Ewert, F. (2020) *Trans. Frau. Sein. Aspekte gesellschaftlicher Marginalisierung*, Münster: edition assemblage.
- A. Hille/S. Schiedermaier (2021) *Literaturdidaktik Deutsch als Fremd und Zweitsprache*, Tübingen: Narr Verlag.
- Leskovec, A. (2012) „Von der Lust am Unbehagen“, u: K. Donko/N. Šlibar (red.), *Gefühlswelten und Emotionsdiskurse in der deutschsprachiger Literatur*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 247-255.

36 Bormann, D. C. (2013) *Literatur interpretieren. Ein Analyse-Tool*, Göttingen/Bristol: AG der Verlage Vandenhoeck & Ruprecht, p. 86.

37 Schwarz-Friesel, M. (2007) *Sprache und Emotion*, Tübingen: A. Franke, p. 211.

38 Butler, J. (2016) *Nevolja s rodом. Feminizam i subverzija identiteta*, Loznica: Karpos, str. 25.

39 Baudrillard, J. (1990) *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Berlin: Merve, p. 17.

40 Leskovec, A. (2012) „Von der Lust am Unbehagen“, u: K. Donko/N. Šlibar (red.), *Gefühlswelten und Emotionsdiskurse in der deutschsprachiger Literatur*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, p. 248.

41 Meyer C. (2017) *Tucanje kamena*, Beograd: Radni sto, str. 544.

- Meyer C. (2009) *Noć, svetla*, Beograd: Samizdat B 92.
 Meyer C. (2017) *Tucanje kamena*, Beograd: Radni sto.
 Meyer C. (2013) *Im Stein*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
 Петровић Јилих, М. (2020) Сенке на плућима великог града – Убиство убице и подводача Ханса
 Пјешка у роману *Туцање камене* Клеменса Мајера, у: *Doomsday. Кућа*, приредили Лојаница/ Бо-
 шковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 109–128.
 Петровић Јилих, М. (2022) Живот и моћ: Лик Арнолда Краусхара у роману *Туцање камена* Клеменса
 Мајера, у: *Наслеђе* – god. XIX, бр. 51, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 275–128.
 Schmidt, S. J. (1991) *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Schwarz-Friesel, M. (2007) *Sprache und Emotion*, Tübingen: A. Franke.

Marina Petrović Julich

University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts – Department of German Studies

GENDER PERFORMANCE IN THE *WIR REISEN* SHORT STORY AND *IM STEIN* NOVEL BY CLEMENS MEYER

Abstract: This paper examines gender issues in the *Wir reisen* short story and in the *Im Stein* novel by Clemens Meyer. Although these texts cannot be analysed solely within the framework of gender and/or queer discourse and their focus on gender was not the author's goal, I believe that illuminating these issues contributes significantly to understanding Meyer's humanistic narrative foundation of his entire oeuvre. His storytelling recognizes contradictions in human nature and the ambivalence of our identities – a nightmare that he develops into dramatic performances in his texts, while simultaneously deconstructing them. The analysis of gender discourse in the texts attempts to answer the question of whether an individual can create and maintain their own identity by returning to the collective (gender and sex) performance imposed by the so-called reality packaged in normative social roles. Meyer's characters are an integral part of the society, but they do not fit into social norms, while also not knowing how to resist them. This is where their tragedy lies. In the story *Wir reisen*, the characters who are from the social margins – small-time criminals and former prisoners – find closeness, love and happiness precisely in the deconstruction of the dominant gender performance. In the heroes of the novel *Im Stein*, contradictory ambitions are also reflected, as they seek to assign meaning to their lives. Those needs that do not serve acquisition of money are shifted from the level of social affirmation to the level of individual fulfilment, both in male and female characters.

Key words: *discourse analysis, gender, sex, social performance*

Јелена Марићевић Балаћ

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет – Одсек за српску књижевност
и језик, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura2277071M
УДК 821.163.41.09-32 Павић М.
82.01
821.163.42.09-1 Павић Н.
Оригиналан научни рад
Датум пријема: 13. 2. 2023.
Датум прихватања: 04. 5. 2023.

ИНТЕРДИЈАЛЕКАТСКЕ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ ПРИЧЕ КОЈА ЈЕ УБИЛА ЕМИЛИЈУ КНОР МИЛОРАДА ПАВИЋА И ПЕСМЕ МЕЋИМУРСКА НИКОЛЕ ПАВИЋА

Сажетак: *Дмитриј Чижевски је у књизи Компаративна историја словенских књижевности (Comparative History of Slavic Literatures) као засебан вид барокног онеодичавања видео макаронску поезију, али и дијалекатску поезију, језик Рома, деце и различитих жаргона. Милорад Павић поезију је као изучавалац српског барока, али поезија је барок у најширем смислу, иако да му овај аспекти барока није дио сирани, о чему сведоче и позивања на Чижевској у Историји српске књижевности барокног доба. Начин на који је Павић као писац искористио појеницијал дијалекатске поезије осликава се у „Причи која је убила Емилију Кнор”, која се завршава стиховима на кајавском дијалекту из песме „Међимурска”, заједничког песника Николе Павића. Циљ рада је да покуша да одговори на питање које су функције стихова у контексту Павићеве приче, то јест какве смислостворне хоризонтне ошва на плану историје, историје језика, историје књижевности и културе.*

Кључне речи: *Милорад Павић, Никола Павић, интертекстуалности, барок, дијалекатска поезија, Међимурје, језик, балада*

Поред¹ до сада подродно истражених примера српске грађанске поезије, која припада бароку и поетолошки и књижевноисторијски, вреди поменути пример дијалекатске поезије која је цитатно функционализована у Павићевој „Причи која је убила Емилију Кнор” (2005).² Ради се, наиме, о одломку

¹ Рад је настао при Републичком пројекту број 01600.

² „Прича која је убила Емилију Кнор” штампана је као засебно издање 2005. и 2015. године, а приређивач Изабраних дела Милорада Павића (2014), Александар Јерков сместио је у оквире књиге *Последња прича*, заједно са „Дамаскином”, „Шеширом од рибе коже”, „Стакленим пужем”, причом „Чекајући такси који нико није позвао”, „Метузалемом”, „Последњом причом” и романом *Седам*

из антологијске песме „Међимурска” (1927), кајкавског загребачког песника Николе Павића (1898–1976), рођеног стрица Милорада Павића:

„Da je z čistog vina morje/ Pak da je kak Médimôrje/ Lefko bi ga spil,/ Al bi za njom išče plakal,/ Sivim sozam brk namakal,/ Žalósten bi bil.// Da z orsagov celog sveta/ Zberaju se dekle cvetja/ Najlepšeg na kup,/ Itak bu mi ona lepša/ Neg med njimi i najlepša,/ Neg sé lepe skup.// Gda bi imel črne konje/ Vozil bi se ofčas do nje,/ Pred hižom joj stal,/ Hintov bi zastavil z mukom,/ Brk potegnul gori z rokom,/ Jabuku joj dal.// Je, al toga sega nema./ Gleč, birtaš mi stola sprema,/ Vu noč moram it:/ Zlemaal bum joj gavalera/ Spoleg kog me otec tera –/ Pak pem drugam pit.”³

Песма се наводи према *Анџолоији новије кајкавске лирике*, коју је саставио управо Никола Павић 1958. године. Исте године се у *Лейојису Матице српске* појавио како приказ Тода Чолака кајкавске збирке *Звира вода* (1957) Николе Павића,⁴ тако и изузетно афирмативан приказ превода Пушкиновог *Оњегина* Милорада Павића, из пера Лава Захарова.⁵ Прикази су штампани један до другог. Милораду Павићу, кога можемо назвати пасионираним сеизмографом књижевних појава, човеком који је с особитим интересовањем пратио културолошке токове времена у којем је живео и писао, били су важни и контексти у које су смештани текстови који се тичу његовог рада или интересовања, посебно на самим књижевним почецима.⁶

Милорад Павић успостављао је библиографске линије додиром са писцима или књижевним историчарима са којима је био у крвном сродству, исписујући својим делом сопствену *аутобиографију*. У *Историји српске књижевности барокној доба* (1970) Милорад Павић цитирао је и *Хисторију гудровачке драме* (1871) Армина Павића, а у „Аутобиографији” је забележио: „Ја сам писац већ две стотине година. Далеке 1766. један Павић је објавио у Будиму своју збирку песама и отада се сматрамо списатељском породицом”.⁷ Никола и Армин Павић делали су и стварали махом у контексту хрватске културе. Милорад Павић, међутим, отворено се изјашњавао као српски писац:

смртних грехова.

3 Pavić, N. (1958) *Antologija novije kajkavske lirike*, Zagreb: Lykos, str. 78–79. Курзивом истакнути делови песме, цитирани су у „Причи која је убила Емилију Кнор”.

4 Чолак, Т. (1958, април) Збирка песама Николе Павића на кајкавском дијалекту, *Летопис Матице српске*, 134, 382, Нови Сад: Матица српска, стр. 400–402.

5 Захаров, Л. (1958, април) Оњегин у новом преводу, *Летопис Матице српске*, 134, 382, 4, Нови Сад: Матица српска, стр. 402–405.

6 Примера ради, Милорад Павић засигурно је прочитао студију Душана Глумца „Стари јеврејски рукописи са обале Мртвог мора”, (1958, август-септембар), *Летопис Матице српске*, 134, 382, Нови Сад: Матица српска, стр. 153–170), која га је надахнула на писање појединих сегмената *Хазарског речника*, те *Унутрашње стране ветра*, барем када је реч о јеврејском обичају сахрањивања светих књига, тј. православном обичају сахрањивања икона.

7 Павић, М. (2005) *Роман као држава и други огледи*, Београд: Плато, стр. 7.

„Највећи део хрватских писаца захтева да на њиховим књигама стоји да су преведене са хрватског. Опет, највећи део српских писаца остаје, користећи аргументацију Павла Ивића, при називнику српскохрватски. При таквом стању ствари, у свету се стиче слика да у Југославији постоје, бар на овом језичком подручју, два језика – хрватски и српскохрватски. Ништа погрешније од тога [...] После неспоразума те врсте, мој издавач у Паризу је одлучио да на мојим књигама стоји – преведено са српског [...] Ја се са њиме слажем!”⁸

Српски писац је неретко коментарисао како је у једном историјском тренутку његова породица била поунијађена, па се огранак коме он припада касније вратио православљу:

„*Хазарски речник* [је] моја аутобиографија. Наиме, Павићи су, према породичном предању, Срби православне вере из Хрватске, пореклом из Жумберка. Негде око 1670. почело је, као што историчари знају, насилно унијађење Срба у том крају, па је то захватило и нашу породицу. Били су, дакле, православци присиљени да пређу на унију, а касније и у католичанство. Породица је лутала и, по предању, неки наши преци су стигли чак до Будима. То је тај круг: сада смо се вратили православљу. Ја сам православца. То је, дакле, хазарска судбина која је чешћа и много обичнија у животу него у литератури, да се заврши круг и да се вратите свом пореклу. [...] Мој стриц, Никола Павић, млађи, који је службовао као учитељ у кајавским пределима, у Међимурју, писао је песме и спада у најбоље кајавске песнике хрватске књижевности. Дакле, једна чудна линија.”⁹

Отуда су, поред наведеног примера *Хазарског речника*, неретки примери у белетристици Милорада Павића да човек пређе у другу националност или веру, па се поновно преобрати у првобитну, најчешће пред смрт, попут Јоана Сиропулоса (Грка), тј. Јована Сиропулова (Бугарина) из приче „Живот и смрт Јоана Сиропулоса” из збирке *Коњи светиоја Марка* (1976) и романа *Предео сликан чајем* (1988).

Деликатност породичних односа нужно је доводила до дистанцирања њених чланова, мада је долазило и до цитатних сусрета, као у „Причи која је убила Емилију Кнор”. На том трагу, вреди поменути да име Емилија има етимолошко значење – супарница (лат. *aetulus*), а да се тако звала и тетка по мајци Милорада Павића, супруга познатог полонисте Ђорђа Живановића (1908–1995). Презиме Кнор се можда односи на Карла Кнора, који је баш на кајавском дијалекту и на немачком језику, објављивао књиге за децу симптоматичних наслова (*О Св. Микули, Било је некада*). Наравно, Микулом су звали и Николу Павића, који је на тај начин себе аутореференцијално апострофирао у песми „Хижа”: „А spod trave mefke/ cvrčka

8 Јевтић, М. (1990) *Разговори са Павићем*, Београд: Научна књига, стр. 111.

9 Šomlo, A. (1990) *Hazari, ili obnova vizantijskog romana*, Beograd : BIGZ; SKZ, Narodna knjiga, str. 5–6.

sara žula/ rak peva ropovke/ kak ravič mikula”¹⁰ Могућно је како именовања јунака имају донекле везе са „супарништвом” на релацији Србин – Хрват или породичним и књижевним огледањем стрица и синовца, Николе и Милорада Павића.

Одломак из песме „Међимурска” у „Причи која је убила Емилију Кнор” пева глас из статуе окамењене девојке Цецилије: „Тада се из њенога мермернога грла може чути у кући иза Цецилијиних леђа неки дубок пијани глас којем одлазе сви Цецилијини залогаци и гутљаји”¹¹ У „Римском сонету” Јована Дучића такође се спомиње Цецилија:

„Спава Цецилија Метела, још спава,/ Сто година преспи и сто нових зачне./ Пева птић из житâ и косач из травâ,/ А ништа да прене трепавице плачне.// У мрак бела стада са хумова сходе;/ Голуби из поља беже испред сене;/ Апијом се врате легије што воде/ Краље од истока, и пљачку, и плене.// Очи Цецилије мокрих трепавица,/ Од свег окренуте сад гледају другде;/ Нит их прену трубе ни глас ноћних птица.// Сто година мирно она пређе свугде;/ Лепота је смрти без својих граница.../ А мокре су очи окренуте другде.”¹²

Могу се запазити две Цецилије – Света Цецилија, која је живела у Риму 430. године, заштитница музичара, песника и слепих, као и Цецилија Метела, која је живела 80. године пре нове ере и била је римска племкиња, кћи конзула Луција Далматика и друга Помпејева супруга. Привидно барокно удвајање две Цецилије, заправо је занимљив пример културолошког укрштаја. С једне стране је хришћанска мученица којој је требало да одрубе главу, а са друге римска племкиња, чији је отац био конзул у Далмацији, Дучићевом завичају. Обе спаја исто име које означава слепило, али оне стоје на две дијаметрално супротне културолошке и временске позиције. Једна је репрезент паганства и римске културе, а друга хришћанства. Њихов однос је усложњен именом-огледалом које им омогућава да обе увек гледају „другде”, у пут смрти, виђен као краљевски дуги пут. Њихов однос уједно прелама период нове ере (Света Цецилија, 5. век) и пре нове ере (Цецилија Метела, 1. век пре нове ере). Обе Цецилије чини се да су слепе за свет живих и да гледају једна у другу.

Милорад Павић је преко симбола дучићевске Цецилије покушао да суочи не име-огледало, већ презиме-огледало и догна кога ће угледати са друге стране смрти. Између њега и Николе Павића нису ере, већ вера и нација, преломљени барокном призмом или огледалом.

10 Skok, J. (1985) Nađeni zavičaj Nikole Pavića, u: *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo (1900–1950): eseji, interpretacije i ocjene*, Čakovec; Zagreb: Zrinski; Zavod za znanosti o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 95–119.

11 Pavić, M. (2015) *Priča koja je ubila Emiliju Knor*, Beograd: Dereta, str. 41.

12 Стојковић, Ж. (ур.) (1971), у: Дучић, Ј. *Песме/ О песницима*, Београд; Нови Сад: Матица српска; СКЗ, стр. 108.

„Легенда хоће да су се у Цецилију загледала два момка и оба се ухватила једнога дана да играју до ње. Када су хтели да раскину коло тако су је чврсто држали сваки са своје стране, да она није могла ни једном ни другом, него се скаменила и остала као прикована за угао куће око које се вртело коло, па Цецилија тамо и данас стоји раширених руку.”¹³

У Милораду и Николи Павићу могу се евентуално препознати двојица „младића” који су ухватили Цецилију у колу, али би онда та Цецилија представљала барокно огледало међу њима, или би можда могла да буде окамењена, па тако и трајна или вечна култура барока. С друге стране, интересантно би било скренути пажњу на которипско коло, које се играло на празник Свевид (21. јуна), а позната легенда из Међимурја говори о љубави Изабеле Петроци и Николе Малакоција, којима је помагао гроф Јурај Зрински, али се свему испречио несудбени младожења Јанош Булафи.¹⁴ Стога је њихов љубавни троугао окамењен у которипском колу Павићеве варијанте белетризоване легенде.

Међимурски крај доживео је процват у време барока и за овај простор везују се подвизи и културна делатност Зринских у области књижевности и штампарства, као и барокне фреске Ивана Рангера (из 1776–1786). То је, дакле, оно што Милорада Павића може да интимно веже за Међимурје – барокна историја и књижевност. У том смислу и дијалекатски стихови Николе Павића, сагледани у светлу барокне поетике, добијају на значају. Засебан вид барокног онеобичавања Дмитриј Чижевски видео је, наиме, у макаронској поезији, мешању латинског и пољског језика, српског и италијанског језика, пољског, литванског, украјинског, грчког и латинског језика, али и у дијалекатској поезији, језику Рома, деце и различитим жаргонима.¹⁵ Кајкавски стихови, са становишта стандардног језика делује онеобичено, „неправилно”, као језички *дисер нејравилној облика* (синоним барока).

Никола Павић је „Међимурску” објавио 1927. године, у јеку авангардних и експресионистичких струјања. И његови савременици, познати дијалекатски, кајкавски песници (Мирослав Крлежа, Иван Горан Ковачић, Фран Галовић, Драгутин Домјанић) стварају управо у то време или нешто раније.¹⁶ Између авангардне и барокне поетике постоје извесне линије додира,¹⁷ мада је унеколико истражен и однос

13 Pavić, M. (2015) *Priča koja je ubila Emiliju Knor*, Beograd: Dereta, str. 40.

14 Hrustek Sobočanj, M. Ljubavna priča viteza Nikole Malakocija i Izabele Petroci, 14. 2. 2015, 8. 2. 2023. https://mmc.hr/price_art33.html

15 Tschizewskij, D. (1971) *Comparative History of Slavic Literatures*. Translated by R. Noel Porter and M. P. Rice. Edited, with a foreword by S. A. Zenkovsky, Baltimore: Vanderbilt university press, pp. 99.

16 Franičević, M. (1965) *Regionalizam i dijalekatska književnost* (separat), Novi Sad: Peti jugoslovensko-američki seminar, str. 8.

17 Benčić, Ž. (1991) *Barok i avangarda*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.

експресионизма и барока,¹⁸ те можда ово окретање необичнијем језичком изразу може да се оправда и са становишта поетичких струјања у међуратном периоду.

Пишући о Крлежином бароку, Александар Флакер је истакао најпре став младог Крлеже (из 1916. године), по којем код Хрвата није било барона, краљева и барокне фразе, јер ниједан хрватски гроф у бароку није писао на хрватском језику и није писао уопште.¹⁹ Крлежин став Флакер је релативизовао, указавши на постојање ликовног барока²⁰ и барока у књижевности „језуитских проповједника на кајкавском књижевном језику који у слиједу каснијега развитка није постао књижевним стандардом већ је функционирао као ознака пучког духа и оспоравања језичких норми и дворско-властеоске културе”.²¹ Поред указивања на бројгеловске и барокне *Баладе Пејрице Керемјуха*, „одмакнуте у 16. стољеће”,²² у завршници студије истиче се потреба за истицањем разлике „која дијели Гундулићева *Османа* од Белостенчевих кајкавских ‘родечтава’”.²³ Јасно, све наведено отвара питање негдашње могућности кајкавског дијалекта да постане језички стандард хрватског језика и његовог потенцијала у домену аутохтоног хрватског барока. Потцртавањем разлике између дубровачког и приморског барока, с једне, и кајкавског барока, те сељачког барока, са друге стране, отворио би простор расправе о односима између хрватског сељачког барока и српског барока какав представљају, примера ради, Жефаровићева дела као пресудна у формирању српског грађанства:

„Христифор Жефаровић није био мајстор који се бави студијом форме и стила, већ немиран дух, прост, примитиван, вредан, хетерогене стилске пријемчивости, у *ирешним* распонима од средњевековних шема до рокајних орнамената. Ипак, Жефаровићево дело одиграло је значајну улогу у формирању нашег грађанства.”²⁴

Но, такође, у светлу наведених диференцијација, као важно питање намеће се и дубровачки барок, заједнички и српској и хрватској културној баштини.

На питање да ли је Милорад Павић „Причом која је убила Емилију Кнор” желео да уметнички сугерише ову парадигму размишљања, није тешко дати макар

18 Вучковић, Р. (2011) *Проза српске авангарде*, Београд: Службени гласник.

19 Flaker, A. (1988) Krljezin barok, u: *Književni barok: proučavanje baroka na Filozofskom fakultetu u Zagrebu*, ur. Ž. Benčić i D. Fališevac, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 341.

20 О хрватском ликовном бароку подробно је писано у студији *Хрватски сељачки барок* Мирка Куса-Николајева: Kus-Nikolajev, M. (1929) *Hrvatski seljački barok, Etnolog*, Zagreb: Narodni etnografski muzej u Zagrebu 3, str. 55–72.

21 Flaker, A. (1988) Krljezin barok, u: *Književni barok: proučavanje baroka na Filozofskom fakultetu u Zagrebu*, ur. Ž. Benčić i D. Fališevac, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 349.

22 Isto, str. 350.

23 Isto, str. 352.

24 Давидов, Д. (1961) Христифор Жефаровић први српски бакрорезац XVIII века, у: Каталог: *Христифор Жефаровић илирико српској обичиј зограф: Дело Христифора Жефаровића*, Нови Сад: Галерија Матице српске, стр. 58.

начелни одговор. Иако испрва чуде и побуђују херменеутичку позорност, кајкавски стихови у овој причи указују на значај Паноније како за Србе, тако и Хрвате, а „нитко ту Панонију на тлу Међимурја није дао тако снажно као Павић”.²⁵ И Петра и Николу Зринског, коме је краљ Фердинанд дао Међимурје са Чаковцем,²⁶ Милорад Павић помиње у *Историји српске књижевности барокној доба* у контексту бележења народних песама у епоси барока и песама дугог стиха које опевају борбе Срба и Хрвата против Турака.²⁷ Поред политичке и војне улоге коју су Зрински имали, истиче се, дакле, и она у домену уметничке и културолошке делатности.

Могло би се претпоставити да је Милорад Павић, поред тога што је познавао историјске и културолошке прилике овог краја, искористио семантички потенцијал и песме Николе Павића и обичаја који се везује за дан Свевида. У тренутку када је прича испричана главни лик умире с погледом у будућност и „самртни предео”, дакле, видећи све, баш као и очи камене статуе: „њене мраморне очи личе на две рибе доје смарагда. Кажу да виде будућност”.²⁸

У будућности би, према томе, била смрт. Лепота пишчеве смрти огледа се у пејзажу у који је загледан у сну. Јунак који умире је фикционални Милорад Павић, што потврђују алузије на дела која је написао:

„Иза леђа ми је једна мања планина, а преда мном у даљини назиру се високи врхови огромних планинских гребена [...] Сасвим близу под мојим ногама виде се виногради и река [...] Однекуд, ваљда уз реку, долази топли мирис мора [...] Гледам како јелен пије воду, како река пода мном тече на Југ и како облаци кроз њу теку на Север. И будим се са осећањем да сам умро [...] Иза леђа му је била Јура, а пред очима у даљини дизали су се врхови огромних Алпских гребена [...] па река Рона, а иза ње шуме у Горњој Савоји [...] долазио је са Средоземља топли мирис мора. И човек на прозору и ја нетремице смо гледали у те шуме с оне стране реке [...] Чекали смо да из шуме изађе јелен и да приђе реци да се напоји. Када је јелен стварно изашао из шуме и спустио главу над воду, човек румених образа на своме прозору је крикнуо.”²⁹

„Самртни предео” Милорада Павића у цитираном одломку најпре се предочава као било који предео или пејзаж, не би ли се у коначници у пејзажу препознали

25 Skok, J. (1985) Nadeni zavičaj Nikole Pavića, u: *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo (1900–1950): eseji, interpretacije i ocjene*. Čakovec; Zagreb: Zrinski; Zavod za znanosti o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 106–107.

26 Андрија Анђал Николу Зринског посматра и као хрватског и као мађарског писца у светлу расправе о мађарском и словенском бароку. Уп. Анђал, А. (1961, март-април) Мађарски и славенски барок, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 27, стр. 165.

27 Павић, М. (1970) *Историја српске књижевности барокног доба: XVII и XVIII век*, Београд: Нолит, стр. 432–437.

28 Pavić, M. (2015) *Priča koja je ubila Emiliju Knor*. Beograd: Dereta, str. 39.

29 Исто, стр. 29–44.

одређено поднебље на основу топонима (Јура, Рона, Горња Савоја, Средоземље), западно од Међимурја, где је статуа Цецилије „у једном селу на реци Мури”³⁰ из које се чују стихови „Међимурске”.

За Николу Павића, рођеног у Загребу, два боравка у Међимурју (1921–1926. и 1947–1950) имала су судбински значај – песник се потпуно поистоветио са овим поднебљем – психолошки, етички, а нарочито језички.³¹ Он се неретко обраћао пејзажу, сликајући га снажно као на уљима Бројгела,³² а осећајући Међимурје као пронађен митски завичај.³³ То га је, између осталог, издвојило од осталих писаца и песника који су писали, тј. певали о овом крају, али је и одредило његов књижевноисторијски статус „уз Мирослава Крлежу који ће исписати крвљу снажну свехрватску баладу о судбини једног постојања на раскршћу свјетова у тмини и огњу, уз најбољег Горана Оиња и рожа, и кајкавски стихови Николе Павића остају несумњиво трајном вредношћу дијалекталне, а по томе и свеукупне наше сувремене поезије”³⁴

Како песму „Међимурска” одликује бистрина и лакоћа искреног надахнућа,³⁵ не чуди што је могла да инспирише и Милорада Павића и што ју је функционализовало на плану пејзажистичке метафизике. Ако је Никола Павић био поистовећен са Међимурјем, Милорад Павић покушао је да угледа стварност своје смрти, стапајући се са пејзажем у маниру барокних ствараоца, „у складу са гледањима метафизичких поета за које је природа ‘mystic book’”, а што кореспондира са „пределом” који се и код Венцловићевих тзв. *гвосџруких њејзажа* „претворио у алегоријску приповест о природи”³⁶

„Открити свој пејзаж, било је то питање живота или смрти [...] Било је то буђење свог стварног бића, његова жива манифестација [...] пратити то танано преливање пејзажа-описа у пејзаж-душевно стање [...] откровење човековог бића у трајању”³⁷ Са наведеним разматрањем Душана Матића о

30 Исто, стр. 39.

31 Skok, J. (1985) Nađeni zavičaj Nikole Pavića, u: *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo (1900–1950): eseji, interpretacije i ocjene*, Čakovec; Zagreb: Zrinski; Zavod za znanosti o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 95.

32 Franičević, M. (1973) Predgovor, u: *Pavić, Balota, Ljubić, Gervais: Izabrana djela*, Zagreb: Matica hrvatska; Zora, str. 12.

33 Skok, J. (1985) Nađeni zavičaj Nikole Pavića, u: *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo (1900–1950): eseji, interpretacije i ocjene*, Čakovec; Zagreb: Zrinski; Zavod za znanosti o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 118.

34 Franičević, M. (1973) Predgovor, u: *Pavić, Balota, Ljubić, Gervais: Izabrana djela*, Zagreb: Matica hrvatska; Zora, str. 21.

35 Skok, J. (1985) Nađeni zavičaj Nikole Pavića, u: *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo (1900–1950): eseji, interpretacije i ocjene*, Čakovec; Zagreb: Zrinski; Zavod za znanosti o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 100.

36 Михаиловић, Р. (1968) О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 4, Нови Сад: Матица српска, стр. 208.

37 Матић, Д. (1958, август–септембар) Пејзаж у југословенској литератури, *Летопис Матице српске*, 134, 382, Нови Сад: Матица српска, стр. 149.

пејзажу у југословенској литератури, на које је можда и рачунао Милорад Павић, треба указати и на значај језика и дијалеката када је реч о пределима, било конкретним или метафизичким. Као најкрупнији факат наше етничке историје Павле Ивић узима сеобе које су почеле у 15. веку, а које су за последицу имале испремештаност велике већине српског и хрватског живља: „Само у мањини наших крајева старинци претежу. То су крајеви најчешће по угловима [...] горњи део долине Нишаве и долине Тимока, понека забачена племенска област у јужној половини Црне Горе, извесна јадранска острва и кајкавски крајеви Хрватске, прибијени уз словеначку границу”.³⁸

И заиста, југ Србије (Нишава, Тимок) изродио је песнике и писце који су, пишући на дијалекту, успевали да на естетски релевантан начин успешно стварају, мада нису увек издијали у први план (барем не када је реч о поезији). Јадранска острва и кајкавски крајеви више су оставили траг у поезији и можда је због тога тај дијалекат у контакту са песничким језиком престао да буде само одраз аутентичног говора одређеног краја.

Пример поезије Николе Павића могао би да потврди ову претпоставку. Песник је, наиме, „стварао и створио свој језик, своју књижевну варијанту међимурске кајкавштине с извјесним примјесима урбанизованог кајкавског идиома, али са свим битним обиљежјима међимурске варијанте кајкавског дијалекта”.³⁹ Ово запажање баца ново светло на „Међимурску”, будући да се онда не ради само о чистој дијалекатској песми, већ индивидуалном упливу у језички идиом и његовом модификовању, што би резултовало постизањем естетских ефеката, те третирању овог краја не више као одређене територије, већ одређеног пејзажа и света који живи у пределима песникове душе. Претпостављамо да је Милорад Павић то засигурно осетио, па и његов „самртни предео” има обресе конкретног крајолика (Мура, Алпи, Рона, Мон Блан), али то више представља пејзаж његове душе.

Поред наведеног, не треба занемарити љубавни аспект песме „Међимурска” и „Приче која је убила Емилију Кнор”. У песми „откривамо најбољег Павића винско-љубавних ’попевки’, пјесника којег стварност непрестано лишава сна”.⁴⁰ Лирски субјекат песме зато не спава, али снева на јави, машта да је каваљер који је високо на друштвеној лествици и који, самим тим, има право да се удвара девојци коју воли – да дотера пред њену кућу коње, засуче брк (симбол мушкости) и да јој јабуку (свадбени дар). „Је, ал тога сега нема./ Gleč, birtaš mi stola спрема,/ Vu ноћ морам

38 Ивић, П. (1958, март) Наши дијалекти и историја, *Летопис Матице српске*, 134, 382, Нови Сад: Матица српска, стр. 224.

39 Skok, J. (1985) Nađeni zavičaj Nikole Pavića, u: *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo (1900–1950): eseji, interpretacije i ocjene*, Čakovec; Zagreb: Zrinski; Zavod za znanosti o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 117.

40 Franičević, M. (1973) Predgovor, u: *Pavić, Balota, Ljubić, Gervais: Izabrana djela*, Zagreb: Matica hrvatska; Zora, str. 20.

it".⁴¹ У стиховима је откривена његова коб, јер се пусти снови неће реализовати, у биртији је фајронт и мора да оде из кафане у ноћ. Уместо, дакле, да суче брк на горе, он је „Sivim sozam brk pamakal”.⁴² Неоствареност у љубави, могуће због нижег социјалног статуса, и утапање у сузама и пићу оствариле су могућност да Милорад Павић овог несурењеног кавалера смести у мермерно грло камене Цецилије. Њему, „пијаном гласу” статуе, вечно одлазе залогаји и гутљаји и он непрестано пева о својој несрећној судбини и маштању о срећи.

Цитирањем стихова у причи, може се наслутити барем још једна могућност тумачења. Интересантно је да се управо као две форме пејзажистичког описа у реторици (*locus amoenus* и *locus horidus*) одређују лирски и епски крајолик.⁴³ Додиривањем лирског крајолика Николе Павића и епског, тј. прозног „самртног предела” Милорада Павића, долази до мешања лирског и епског елемента, што је карактеристично за жанр баладе. Неке од типичних одлика балада јесу несрећни љубавници којима родитељи или судбина ускраћују право на личну срећу, тематика из породичног живота, сукоби између крвно или емотивно везаних људи,⁴⁴ те под-текст Цецилијине љубавне приче, несрећног кавалера „Међимурске”, а суочавање Николе и Милорада Павића посредством имена Емилија сугерише сучељавање презименом и крвљу везаних људи.

У „Причи која је убила Емилију Кнор” цитирани стихови кајкавске песме, која притом носи нешто од духа наше грађанске поезије или духа Паноније, сугеришу љубавни троугао – између двојице момака у колу који су се ухватили за Цецилију. Осим љубавног троугла, Цецилија и двојица њених удварача могу да представљају и књижевно огледање Николе и Милорада Павића, али и окамењеност њиховог предмета огледања или спора, уколико прихватимо тумачење о супарништву, назначено именом Емилија. Поступак цитирања стихова у ткиво романа или приче, отворио је тумачење Павићевог „самртног предела” као „двоструког пејзажа” (реалног и метафизичког), што је „Причи која је убила Емилију Кнор” дало призивку баладичности.

У раду је постављено шире начелно питање о могућним утицајима и значењским могућностима читања прозе Милорада Павића у светлу књижевног и научног рада његових предака и рођака, какви су, примера ради, Армин и Никола Павић и споменута тетка по мајци Емилија, као и теча Ђорђе Живановић. Тежиште у овом чланку је на односу између стрица Николе и синовца Милорада Павића. Осветљене су интертекстуалне релације између „Приче која је убила Емилију Кнор” и песме „Међимурска”, чији су стихови на кајкавском дијалекту цитирани у причи. Кроз компаратистичку оптику преломљени су деликатни односи између не само блиских крвних сродника, већ и српске и хрватске културе, особито на линији

41 Pavić, N. (1958) *Antologija novije kajkavske lirike*, Zagreb: Lykos, str. 79.

42 Исто, стр. 78.

43 Kravar, Z. (1980) *Barokni opis*, Zagreb: Liber, str. 102.

44 *Rečnik književnih termina* (1986) ur. D. Živković, Beograd: Nolit, str. 64–65.

барока, православља и католичанства, лирског и епског крајолика, тј. пејзажи-
стичке метафизике.

ЛИТЕРАТУРА:

Штампани извори

- Павић, М. (1988) *Предео сликан чајем*, Београд: Просвета, СКЗ, Народна књига.
- Павић, М. (2015) *Priča koja je ubila Emiliju Knor*, Београд: Dereta.
- Павић, Н. (1958) *Antologija novije kajkavske lirike*, Загреб: Lykos.
- Стојковић, Ж. (ур.) (1971), у: Дучић, Ј. *Песме/ О њесницима*, Београд; Нови Сад: Матица српска; СКЗ. *Свјеручна литература*
- Анђал, А. (1961, март-април) Мађарски и славенски барок, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 27, стр. 163–172.
- Венчић, Џ. (1991) *Barok i avangarda*, Загреб: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Вучковић, Р. (2011) *Проза српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Плумац, Д. (1958, август-септембар) Стари јеврејски рукописи са обале Мртвога мора, *Лейојис Мајице српске*, 134, 382, Нови Сад: Матица српска, стр. 153–170.
- Давидов, Д. (1961) Христифор Жефаровић први српски бакрорезац XVIII века, у: Каталог: *Христифор Жефаровић илирико сербскиј обичиј зограф: Дело Христифора Жефаровића*, Нови Сад: Галерија Матице српске, стр. 47–58.
- Захаров, Л. (1958, април) Оњегин у новом преводу, *Лейојис Мајице српске*, 134, 382, 4, Нови Сад: Матица српска, стр. 402–405.
- Ивић, П. (1958, март) Наши дијалекти и историја, *Лейојис Мајице српске*, 134, 382, Нови Сад: Матица српска, стр. 223–231.
- Јевтић, М. (1990) *Разговори са Павићем*, Београд: Научна књига.
- Kravar, Z. (1980) *Varokni opis*, Загреб: Liber.
- Kus-Nikolajev, M. (1929) Hrvatski seljački barok, *Etnolog*, Загреб: Narodni etnografski muzej u Zagrebu 3, str. 55–72.
- Матић, Д. (1958, август-септембар) Пејзаж у југословенској литератури, *Лейојис Мајице српске*, 134, 382, Нови Сад: Матица српска, стр. 147–149.
- Михаиловић, Р. (1968) О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности*, 4, Нови Сад: Матица српска, стр. 193–209.
- Павић, М. (1970) *Историја српске књижевности барокној доба: XVII и XVIII век*, Београд: Нолит.
- Pavić, A. (1871) *Historija dubrovačke drame*, Загреб: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Павић, М. (2005) *Роман као држава и друџи оиледи*, Београд: Плато.
- Rečnik književnih termina* (1986), ur. D. Živković, Београд: Nolit.
- Skok, J. (1985) Nađeni zavičaj Nikole Pavića, у: *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo (1900–1950): eseji, interpretacije i ocjene*, Čakovec; Загреб: Zrinski; Zavod za znanosti o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 95–119.
- Flaker, A. (1988) Krležin barok, у: *Književni barok: proučavanje baroka na Filozofskom fakultetu u Zagrebu*, ur. Ž. Benčić i D. Fališevac, Загреб: Zavod za znanost o književnosti, str. 341–354.
- Franičević, M. (1965) *Regionalizam i dijalekatska književnost* (separat), Novi Sad: Peti jugoslovensko-američki seminar.
- Franičević, M. (1973) Predgovor, у: *Pavić, Balota, Ljubić, Gervais: Izabrana djela*, Загреб: Matica hrvatska; Zora, str. 7–21.

- Tschizewskij, D. (1971) *Comparative History of Slavic Literatures*, translated by R. Noel Porter and M. P. Rice. Edited, with a foreword by S. A. Zenkovsky, Baltimore: Vanderbilt university press.
- Чолак, Т. (1958, април) Збирка песама Николе Павића на кајкавском дијалекту, *Лейхойис Майице српске*, 134, 382, Нови Сад: Матица српска, стр. 400–402.
- Веб сајт*
- Hrustek Sobočanj, M. Ljubavna priča viteza Nikole Malakocija i Izabele Petroci, 14. 2. 2015, 8. 2. 2023. https://mmc.hr/price_art33.html

Jelena Marićević Balac

University in Novi Sad, Faculty of Philosophy – Department for Serbian Language and Literature,
Novi Sad

INTERDIALECT LINKS BETWEEN *THE TALE THAT KILLED EMILIA KNORR* BY MILORAD PAVIĆ AND THE POEM *MEĐIMURSKA* BY NIKOLA PAVIĆ

Abstract: In his book *Comparative History of Slavic Literatures*, Dmytro Chyzhevsky saw macaronic poetry and also dialectal poetry, language of the Roma, children and different jargons as specific aspects of Baroque defamiliarization. Milorad Pavić, a known researcher of the Serbian Baroque, knew Baroque in its broadest sense, hence this aspect was not foreign to him. References to the book of Chyzhevsky made in the book *History of Serbian Literature of the Baroque Era*, testify to this. The manner in which Pavić as the writer used the potential of the dialectal poetry, reflects in the story titled *The Tale That Killed Emilia Knorr*. It ends with verses in *kajkavski* dialect, from the song *Međimurska* written by poet Nikola Pavić from Zagreb. This paper has been designed as an attempt to identify the functions of the verses in the context of Pavić's story. In other words, the paper is an attempt to answer the question about what meaningful horizons the verses have opened in the context of history, history of language, history of literature and culture. In *The Tale That Killed Emilia Knorr*, the quoted verses from the *Međimurska* song, which also conveys some spirit of our civic poetry or the spirit of Pannonia, suggest a love triangle – between two guys in *kolo* and Cecilia. Except the love triangle, Cecilia and her two suitors may also represent the literary mirroring of Nikola and Milorad Pavić, as well as the solidification (Cecilia) of their mirroring subject, or conflict subject if we accept the interpretation of the conflict (named as Emilia). The process of quoting verses in the body of a novel or a tale, have opened the interpretation of Pavić's *deadly landscape* as a *double scenery* (real and metaphysical). This has set the overtone of the ballad atmosphere to *The Tale That Killed Emilia Knorr*.

Key words: *Baroque, dialectal poetry, Međumurje, landscape, ballad*

Маријана Миланков

Завод за проучавање културног развитка, Београд

DOI 10.5937/kultura2277083M
УДК 316.72:316.324.7/.8
316.77:316.752
316.7:784.4.091.4(450)"2022"
Оригиналан научни рад
Датум пријема: 1. 3. 2023.
Датум прихватања: 19. 4. 2023.

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА У ПОКРЕТУ

ДИЈАЛЕКТИЧКЕ ИГРЕ МОЋИ И СУБВЕРЗИЈЕ

Сажетак: У раду се разматрају изазови одређења популарне културе и њен динамички карактер у различитим контекстима и временским периодима, са намером да се истакне оштон од стереотипних виђења популарне као масовне културе произведене у индустрији забаве, ниске у односу на високу културу. У раду се налашава да се популарна култура заправо обликује кроз контрарадикације и контрастне елементе који се боре за превласт, као што су контрола и оштон, моћ и неодреденост, елитизам и популизам, традиционално и индустријско, иновативно и конформистичко, кохезија и стигматизација. Централно место рада заузима истравање идентитета и идентитетских полика у разматрању популарне културе и њене улоге у изазивању доминантних наратива и неодредености друштвених промена, Раг посебно истражује дијалектичке игре моћи и субверзије у популарној култури на примеру Евровизије као арене популарне културе и посебно популарности песме *In Corpore Sano*, примењујући аналитички оквир критичке парадигме студија културе у изразама за одговором „у чему је тајна” ове нумере.

Кључне речи: популарна култура, студије културе, идентитетска истравања, масовна култура, висока култура, народна култура, Евровизија

ПРОБЛЕМИ ОДРЕЂЕЊА: ДИЈАЛЕКТИЧКИ ПРИСТУП

Дијалектичка основа појма и његова историјска и вредносна флуидност одређење популарне културе чине правим изазовом, али, чини се, и местом сталног преиспитивања. Не постоји јединствена дефиниција овог појма, а међу теоретичарима се и даље води расправа о његовом значењу. Откриће популарне културе, било да смо на страни становишта да је она одувек постајала као културни и вредносни израз потлачених класа и слојева, или да прихватамо позицију да она настаје упоредо са капиталистичким конзумеризмом, неодвојиво је од сагледавања међусобних идеолошких борби за превласт или бар видљивију

позицију различитих друштвених колективитета и њихових вредносних начела (били они класе, слојеви или групе на основу генерацијске, родне, расне или етничке припадности).

Асоцијација да је популарно оно што је широко прихваћено заправо нас може довести у заблуду двоструке природе: с једне стране, у нашем језику реч „популарно” не реферише на народ (*populus*), а с друге стране, дефинисање на основу критеријума бројности не испуњава услов потпуности дефиниције. Како наводи Стори (*Storey*), свако одређење популарне културе мора садржати квантитивну димензију, али она може бити потпуно бескорисна у концептуализацији појма популарне културе, исто колико може укључивати и високу културу. У смислу продаје књига или медијског рејтинга и висока култура може, по квантитативним показатељима, потпасти под популарну културу.¹ Тако нас и само разматрање квантитативне димензије уводи у поље борбе контраста и контрадикторности. Попут дијалектичке игре свести господара и свести роба у Хегеловом (*Hegel*) појму тоталитета,² тако и јединство концепта популарног настаје у игри доминантног и субверзивног у култури.³

„Контрадикторност је део парадокса популарне културе”.⁴ Она се увек одређује у односу на своју „другост” те се конструише и реформише између супротстављених полова и односа појава као што су контрола – отпор, моћ – субординација, елита – народ, традиционално – индустријско, аутентично – аморфно, иновативно – конформистичко, кохезија – раслојавање, текст – контекст. Притом, категоријски парови у дијалектици популарног нису нужно добри или лоши, као код одређења вредности, већ је нагласак на процесу, на динамици преговарања у борби за доминацију, па се у том „плесу” разлика и супротстављених позиција рађа вишеслојни и сложени појам популарне културе. Покушаћемо да сагледамо неке од основних дијалектичких слојева популарног.

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА И ФОЛК КУЛТУРА

На овом месту говорићемо о рађању појма у 19. веку, када је популарна култура имала значење народне културе. У центру оваквог концепта стоји колективитет, народни обичаји, митови, аутентични традиционални културни изрази заједница.⁵ Она је тако у функцији социјалног капитала као обједињујућег кохезивног елемента. Дакле, популарна култура би се на овом месту могла описати као идентитетска

1 Storey, J. (2018) *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, London and New York: Routledge.

2 Вукашиновић, А. (2021) Хегелов тоталитет као нужни изазов могућности остварења интеркултуралности. *Култура*, 170-171, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 9–27.

3 Hol, S. (2008) Beleške o dekonstruisanju „popularnog”, u: Đorđević, J. (ur.). *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, str. 317–328.

4 Maširević, Lj. (2020) *Popularna kultura*, Beograd: Visoka škola strukovnih studija – Beogradska politehnika, str. 31.

5 Đorđević, J. (2009) *Postkultura*, Beograd: Clio.

култура одређених заједница, а управо би у појму „идентитета” могло доћи до консензуса између фолк (народног) и популарног.

Касније, у студијама културе, како наводи Ђорђевић, „идеја аутентичне, чисте културе односила се на идеализовану прошлост која је нестајала под ударом индустријске револуције и њеног културног белега – масовне културе”.⁶ Фиск (*Fiske*) смешта фолк у категорије неразвијеног и прошлости, сматрајући да су фолк културе хомогене, и као такве не морају да обухватају спектар различитих израза које стварају припадници развијених друштава.⁷ Ипак, фолклорно аутентично као део свакодневних савремених културних пракси одређених заједница и даље је део дискурса о популарној култури, судећи по одређењима популарне културе као идентитетске, које заступа Унеско. Унеско у смерницама за мерење културне партиципације води управо ову идентитетску димензију популарне културе – кроз варијабле о учествовању у културним активностима обележавања националних/локалних обичаја, ритуала, религијских пракси, етно-идентитетских фестивала и слично.⁸ Код нас, пример за опстајање популарне културе у форми идентитетске народне праксе, упоредо са појавом масовне, могао би бити обичај обележавања слава који је и даље присутан код великог дела становништва и који је, иако модификован у складу са савременим условима живота, задржао своју основну аутентичну народну основу и функцију. Ако останемо у пољу идентитетске популарне културе, и сходно томе, како смо у уводном делу видели, идентитетске политике, долазимо до појаве друштвених покрета. Како истиче Миливојевић, мањинске групе уједињене идентитетским политикама јавно траже признавање својих посебних култура – етничке дијаспоре, ЛГБТ и феминистички покрети, групе организоване око остваривања различитих људских права.⁹ Ако аутентично схватимо као идентитетско, које се временом трансформише али ипак опстаје у неким новим формама, које нису ништа мање идентитетске зато што су савремене, сматрамо да је питање идентитета, као фолклорне културе у континууму историје и данашњице, важно задржати и имати на уму у схватању популарне културе. Према Холу (*Hall*), традиционализам популарне културе се често погрешно схвата као конзервативизам и анахроност, док се дијалектика огледа у томе што одређене културне форме и праксе не ишчезавају већ бивају „активно уклоњене” да би неке друге трансформисане или реформисане форме заузеле њихово место.¹⁰

Други дијалектички слој који проблематизује однос популарне и народне-фолк културе лежи не у ономе шта народна култура јесте, већ и у ономе шта она није

6 Исто, стр. 246.

7 Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Clio.

8 Видети више у: Morrone, A. (2006) *Guidelines for Measuring Cultural Participation*. Montreal: UNESCO Institute for Statistics и Alonso, G. (2014). *UNESCO Culture For Development Indicators – Methodology Manual*. Paris: UNESCO.

9 Milivojević, S. (2015) *Mediji, ideologija i kultura*. Beograd: Fabrika knjiga.

10 Hol, S. нав. дело.

– односно у напетости и супротности између категорија народ-ненарод, владајућа и периферна култура. С тим да се, како смо истакли, садржај тих категорија може мењати у односу на периоде и контексте. Стога, да би се популарно, према Холу, спецификовало у односу на непопуларно, важно је аналитички имати у виду опозитне категорије као форму која увек опстаје само у односу на своју супротност. Међутим, ако у фокусу задржимо антрополошко одређење културе као посебног начина живота а народно схватимо као идентитетско питање различитих групација, имајући у виду његову борбу са доминантним и аморфним, онда можемо рећи да у идентитетским политикама лежи оптимистична снага и улога популарне културе као средства борбе за права диверзификованих друштвених група, па у овој димензији популарног лежи и процес демократизације културе.¹¹

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА И МАСОВНА КУЛТУРА

У савременом поимању, популарна култура проистиче из масовне продукције и конзумеризма, уз лаку финансијску доступност садржаја и присутност на тржишту. Сматра се да настаје паралелно са технолошким иновацијама, почевши од проналаска штампарске пресе. Иако су се форме популарног трансформисале и развијале упоредо са технолошким открићима, од Гутенбергове машине, преко плоча, филмова, мултимедије и интернета, технодетерминизам није оквир у коме се суштински може сагледати однос популарне и комерцијалне културе. Разматрање односа моћи, која не долази само од елитних слојева већ и од подређених група које конституишу своју легитимну културу, аналитички је оквир посматрања дијалектике масовне и популарне културе.

Идеолошки десна критика масовне културе окривљује културу гомиле као деградацију успостављених културних вредности у контексту појаве индустријализације и ширења радничких покрета, који доносе неукус и вулгарност у поље вредности. Лева критика, попут Франкфуртске школе, масовну културу сматрају производом владајуће класе која интенциозно подстиче њен развој зарад заштите властитих интереса. Адорно (*Adorno*) и Хоркхајмер (*Horkheimer*) у оквиру појма „културне индустрије” виде масовну културу као инструмент доминације владајуће класе, нарочито путем масовних медија, над широким слојевима друштва који несвесно подржавају постојећи поредак.¹² Како закључује Ђорђевић, обе критике масовне културе, културу масовне публице сматрају хомогеном и заглупљујућом, с тим да десничари окривљују масе, а левичари буржоазију за њено ширење.¹³

Студије културе доносе нови квалитет и јединствену позицију посматрања културе која више није прихваћена од масе, која нема свој ентитет, која не размишља, већ супротно, па тако култура више није масовна већ популарна и има своју

11 Božović, R. (2001) Dominacija i otpor. Pogovor u knjizi: *Popularna kultura*. Fisk, Dž. Beograd: Clio.

12 Đorđević, J. (2008) Uvod, u: Đorđević, J. (ur.), *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, str. 11–34.

13 Исто.

аутентичну позицију и разнолике, не унифициране, културне изразе. Ипак, чини се да није реч о самој замени термина масовно у популарно. Популарно се и гради у односу на масовно, колико и у односу на елитно, својом активним стварањем и трансформацијом понуђених садржаја у сопствене изразе.

Масовна култура се посматра као средство ширења и јачања капитализма који се репродукује кроз производњу, дистрибуцију и потрошњу добара.¹⁴ Масовна култура је тако створена у функцији доминације крупног капитала, а уживалац те културе је нужно дефинисан својом економском функцијом као пуки потрошач значења, која служе да га изманипулишу ради увећања богатства доминантне класе и учвршћивања успостављеног поретка. Тако је капиталистичка културна индустрија агенс масовне манипулације и обмане, а народ пасивна неодређена снага капиталистичког механизма.¹⁵ Међутим, како Хол даље примећује, овакво поимање широко прихваћене културе је неодрживо и не описује адекватно постојеће културне односе, јер поред манипулације „лажним чарима и тривијализацијом” форме које нуди, комерцијална популарна култура има и елементе признања и идентификације. Према Фиску, роба је материјализована идеологија, док исти аутор процес идентификације описује на примеру ношења цинса као рефлексiju осећаја слободе да будемо оно што јесмо, што је укорењено у америчком вредновању индивидуализма. С друге стране, ношење цинса изражава дубоки психосоцијални порив да се утопимо у колективитет, да не штрчимо, што Рисман (*Riesman*) описује појмом „усамљене гомиле”¹⁶, јер цинс носимо пошто желимо да будемо као и сви други. Истовремено, ношење цинса је потчињавање идеологији капитализма, јер свако ко га носи учествује у тој идеологији, док је сва контрадикторност али и снага популарног у чину ношења исцепаног цинса као симбола борбе против система, да би се у том сукобљавању родио нови квалитет и ентитет – различите субкултуре као истицање права појединца да на основу грађе коју му нуди робни систем ствара властиту културу.¹⁷ У томе се огледа Вилијамсово (*Williams*) одређење популарне културе као „културе коју су људи створили за себе”¹⁸. Оваквим одређењем, поље популарног се ослобађања од масовног у смислу неаутентичног, хомогеног, приземног и пуке субординације. Како наводи Хол, „популарно је терен маса не зато што

14 Fisk, Dž. нав. дело.

15 Hol, S. нав. дело.

16 Појам *усамљене гомиле* означава промену америчког карактера од друштва производње ка друштву у ком капиталистички поредак претвара људе у потрошаче, уз потпуну деперсонализацију која води у отуђење. Овај појам је постао део популарне културе, Боб Дилан га је испевао стихом „Standing next to me in this lonely crowd”. Видети више у: Risman, D. (2007) *Usamljena gomila: studija o promeni američkog karaktera*. Novi Sad: Mediterran publishing.

17 Fisk, Dž. нав. дело.

18 Поред овог, Вилијамс нуди још три могућа значења популарне културе: „да се допада многим”, „инфериорна дела” и „циљано задобијање наклоности народа”. Видети више у: Storey, J. нав. дело, стр. 5.

се ту њима манипулише и што оне некритички прихватају наметнуту културу [...] него зато што је то простор у коме оне стварају ‘своју’ културу”.¹⁹

На овом месту се морамо запитати који су тачно ти механизми који чине да популарно реформише или креира нове димензије у окружењу масовног. Стога уводимо следеће појмове за разумевање популарног наспрам масовног: „активну публику” (Фиск) и „селективно укључивање” и „задовољство” (Вилијамс, Фиск).

Вилијамс је кроз анализу телевизије истакао да популарни медији узимају елементе културе подређених, трансформишу их у производе који изазивају задовољство и поново их враћају читавој публици.²⁰ Овај поступак је данас познатији као фрагментација или сегментација публике, који означавају поступак помоћу кога произвођачи и дистрибутери усмеравају своје дејство на различите профиле грађана како би им слали поруке које су обликоване специјално за њих, чиме се креирају специјализовани садржаји за одређену публику од стране медијских корпорација.²¹

Ипак, ово перфидно дејство медија нема очекујући максимални ефекат, јер са друге стране не стоји маса која не мисли, већ критична и активна публика. Публика, дакле, није пасиван сунђер, већ она ствара значења различита од понуђених, слична или пак потпуно различита. Поступак производње медијске поруке – процес кодирања, сусреће се са процесом декодирања те исте поруке од стране публике, при чему публика креира своја значења, која могу бити у складу са доминантном идеологијом и хегемонијом, затим договорна (преговарање са доминантним и генерално слагање али уз правило изузетка, различита ситуациона одступања од доминантног) и опозициона (супротстављена са понуђеним значењима).²² „Популарна култура има „огромни семиотички потенцијал који чини да се она измешта из простора економских нужности у простор слободног предавања њеним чарима”.²³ Тако долазимо до појма „популарног задовољства”.

Према Фиску, постоје две врсте популарног задовољства: „задовољства избегавања, која су усредсређена на тело и у друштву обично проузрокују увређеност и скандал, и задовољства стварања значења, која су усредсређена на друштвени идентитет и друштвене односе, а делују социјално кроз семиотички отпор хегемонистичкој сили”.²⁴ Обе врсте задовољства почивају на одређеним увидима, знањима и компетенцијама за ефекат ослобађања, катарзично дејство. Дакле, популарна култура, према Фиску, захтева специфичне компетенције, па он уводи појам „популарни културни капитал”, као одговор на Бурдијеов (*Bourdieu*) концепт културног капитала који, једним делом, означава компетенције за тумачења високе уметности

19 Milivojević, нав. дело, стр 88.

20 Исто.

21 Нешић, Д. (2021) Однос приватног и јавног у процесу комуникације на дигиталним платформама: докторска дисертација. Београд: Факултет политичких наука

22 Hol, S. нав. дело.

23 Đorđević, нав. дело. стр. 300

24 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 76.

доминантних класа. Популарни капитал се тако састоји од дискурзивних ресурса помоћу којих људи могу да артикулишу значења сопствене подређености.²⁵ У овим примерима, види се и развој студија културе, од концентрације на капитал, преко постструктуралистичког приступа тумачења знакова и текста до популистичког приступа у чијем је центру „активан потрошач који успева да одабере за себе оно што жели да конзумира при томе стварајући сопствена значења”.²⁶ Тај пут би се могао описати као аналитички процес који опет има своју дуалност и дијалектику, од песимистичког односа према масовној култури као ниској и декадентној до оптимистичког поимања популарног као простора за самоактуелизацију активног креатора сопствених значења.

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА И ВИСОКА КУЛТУРА

Колики је стереотип поистовећивати популарну културу са масовном, још је израженија стереотипија виђења популарне као ниске у односу на високу културу. Ово је најочљивије у сагледавању разлике између популарне културе и уметности. Како наводи Стори, овај вид дефинисања популарне културе као опозит високој почива на сугестији да је то култура која остаје након што смо одлучили шта је висока култура.²⁷ Дакле, овде се популарно своди на инфериорно, неквалитетно, плитко, безвредно, незналачко наспрам дубокоумног, елитног, формалног, вредног, естетски високог. Да би се разумела висока култура потребни су сложени образовни формални процеси, који су дуготрајни, траже познавање историје и контекста уметничког дела, стручну критику и спона са ауторима који су утицали на настајање дела, као и ефеката које је дело произвело на друге истакнуте ауторе. Ово се највише може видети у односу на тумачења дела савремене уметности. „Неупућена публика би многа авангардна дела исмејала. Зашто је Дишан поставио писоар у музеј? У чему је ту уметност? Да би схватили генијалност Дишана, потребна је велика количина предзнања”.²⁸ Како објашњава Стори, да би култура била права култура, мора бити тешка. Бити тежак тако осигурава њен ексклузивни статус високе културе”.²⁹ Та бинарна категорија „лаке” и „тешке” културе је тежња да се репродукује доминантан положај владајућих класа, чији културни капитал, који се према Бурдијеу конвертује и у социјални и економски облик капитала, ствара дистинкцију у односу на ниже слојеве, односно ниже културе.

У даљем разматрању односа високо-популарно, важно је вратити се на постструктуралистичко становиште о несталности значења и промени листа садржаја

25 Fiske, J. (1989) *Everyday Quizzes, Everyday Life. In Australian Television: Programs, Pleasures and Politics*, eds. John Tulloch and Graeme Turner, London and New York: Routledge, p. 94–109.

26 Maširević, Lj. нав. дело. стр. 61.

27 Storey, J. нав. дело.

28 Maširević, Lj. нав. дело. стр. 25.

29 Storey, J. нав. дело. стр. 6.

у категоријалним „фиокама”. Нешто што се данас сматра високом културом сутра лако може постати популарна, посебно подсредством медија, како према квантитативном критеријуми комерцијализације, тако и према механизму адаптације који изнова обележава појам популарног. нешто што је представљало народну популарну културу, данас добија значење високе културе. Пример за то је изворна народна култура која заузима значајно место у медијском репертоару Радио Београда 2, који се сматра медијем високе културе. Поред класичне музике, опера и савремених авангардних музичких композиција, свакодневно је резервисан сегмент за изворну народну уметност која се овде тумачи као висока уметност. Овакве појаве Хол тумачи кроз објашњавање популарног као поља сталне промене.³⁰ У тој флуидности и несталности популарног, како више да знамо где је демаркациона линија популарног, или је популарно свеprisутно и неодвојиво као посебан феномен? Одговор се може наћи у контекстуализацији и историјској условљености тумачења појава.

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА ИЗМЕЂУ КОНТРОЛЕ И ОТПОРА

Отпор је појам који је суштински садржан у свим досадањим разматрањима појма популарне културе. Отпор је механизам деловања популарне културе. Централно питање у конституисању популарног је разматрање односа борбе око моћи. Како је већина оснивача студија културе било блиско левичарским идејама и марксистичкој теорији, класна борба се посматрала око два блока проблема: блока моћи и блока подређености, чије однос почива на супротстављеним позицијама борбе око средстава за производњу, односно почива у економској сфери кроз однос неједнакости. Култура је по марксистичкој теорији надградња економске базе, па културни изрази, који су заправо идеолошке формације, рефлектују економску позицију и положај припадајуће класе. Бурдије показује да и сам културни капитал ствара класну позицију и борбу статуса (који се рефлектују као класе) да обезбеде за себе ову врсту ресурса. У тим супротстављеним позицијама и попришту борбе око ресурса, капиталистичко друштво ипак опстаје и не разара се, већ насупрот јача.³¹ У разматрању питања класне борбе, као борбе око моћи за доминанту позицију своје класе над другима, Стори истиче да је средња класа принуђена да заступа своје интересе као заједнички интерес свих чланова друштва како би се изградио културни консензус заснован на односима доминације у односу на радничку класу и њену подређеност, као део онога што ће Грамши (*Gramsci*) касније дефинисати као хегемонију. Грамши даје одговор да се у попришту борбе гради консензус не кроз закон силе већ кроз суптилне механизме вредносног и културног поља. Хол то назива ареном отпора и преговарања.³²

30 Hol, S. нав. дело.

31 Storey, J. нав. дело.

32 Hol, S. нав. дело.

Дакле, појам хегемоније замењује појам доминације, јер буржоаска култура не жели да уништи радничку, већ да је артикулише према својим интересима и да је контролише кроз динамичан процес сталног преговарања са отпором подређених. Тако популарна култура постаје плодно тле испољавања хегемоније а масовни медији постају места производња хегемоније.³³

Ипак, како нас Стори упозорава, у оквиру концепта хегемоније не треба схватити да су сви сукоби отклоњени. Оно што концепт треба да сугерише јесте друштво у коме је сукоб садржан и каналсан уз прављење уступака према подређеним групама и класама.³⁴ Пример резултата пружања уступака у успостављању хегемоније су, како Стори истиче, различити облици енглеског језика, у који су припадници колонизованих народа унели нове речи, фразе, значења У литератури се као илустрација начина деловања хегемоније често наводи још један пример, а то је поткултура младих. Културе младих из почетног маргиналног опозиционог положаја, културе дунта и оригиналности, постају на крају део културне индустрије дејством комерцијализације. Кроз преговарање, култура младих додаје нови израз у области културних индустрија, а субкултурни отпор ставља се у функцију опште потрошње и профита. Тако се нови изрази трансформишу у нове конвенције, као што је то случај са рок културом.

Откривање микро-отпора у нашим уобичајеним дневним активностима, а који се дешава углавном на плану несвесног, важно је истраживачко поље студија културе. Де Серто (*De Certeau*) заправо истиче могућност слабих да се одупру легитимном дискурсу јаким кроз готово невидљиве и непривилеговане праксе свакодневног, стављајући у први план анонимног човека и искуство обичних људи. Те невидљиве микро праксе отпора могу се видети, на пример, у одступању од прописаног рецепта приликом припремања јела или у забушавању у фабрици у циљу креативне потрошње времена на послу упркос наметнутим радним структурама.³⁵ Све те акције немају сврсисходну интенцију да мењају поредак, али остављају траг у њему, трансформишу оно што је дато и наметнуто, попут несвесног рата који се, како закључује Ђорђевић, „не добија али и не губи”.³⁶

Стављајући акценат само на отпор или опозициона деловања активног и креативног јунака свакодневице, губимо из вида аспект пристајања на хегемонијске обрасце. Хол тако у разматрању односа контроле и отпора као два алтернативна поља дијалектике популарног, истиче да је популарна култура поприште „пристајања и отпора”, што значи да „културе нису заокружени ентитети али и да народ није увек тамо где је одувек био, са својом нетакнутом културом, својим нетакнутим

33 Zvijer, N. (2015). Ideologija u okvirima popularne kulture: predlog teorijsko-interpretativnog okvira. *Sociologija*, 57, 2, str. 505–525.

34 Storey, J. нав. дело.

35 De Certeau, M. (1980) On the Oppositional Practices of Everyday Life, *Social Text* 3, p. 3–43.

36 Ђорђевић, J. (2009), нав. дело, стр. 297.

слободама и инстинктима”.³⁷ Хол подржава концепт активне публице али резултат акције у пољу значења не мора бити искључиво опозициони. По њему, публице су активно укључене у декодирање, при чему декодирање може бити у складу с хегемонијским значењем или опозицијски према културној хегемонији.³⁸

ПРИМЕР ДИЈАЛЕКТИЧКОГ ДЕЈСТВА ПОПУЛАРНОГ: ЕВРОВИЗИЈА ИЗМЕЂУ СУБВЕРЗИЈЕ И ДОМИНАЦИЈЕ

Евровизијско такмичење представља полигон манифестовања механизма дејства популарне културе и одличан је пример за показну вежбу сагледавања посматраних дијалектичких односа садржаних у дијалектици контроле и отпора. Оно, с једне стране, садржи елементе карневалске природе и културе спектакла, које Маширевић описује као аудио-визуелне репрезентације фикције које удаљавају од реалности и служе подстицању потрошње и забаве,³⁹ у чему можемо видети хегемонијско деловање доминантне културе. С друге стране, она је пример инфилтрације отпора потлачених и субверзивних израза који друштвене проблеме и идентитетска питања мањинских група претачу у теме уврштене у интернационални популарни репертоар. Евровизија је и пример двоструког дејства селективног укључивања, тако што доминантна култура врши уступке и пласира теме потлачених у циљу одржавања друштвеног, идеолошког и културног еквилибријума, а с друге стране, евровизијска публика селективно чита и обрађује спектар понуђених тема, у чему и лежи „тајна” популарности овог такмичења. Евровизија се, у својој мултикултуралној матрици, ставља у функцију јачања националних консензуса, самим националним избором представника, али и пласирањем националних специфичности. У дијалектици фолклорно – популарно, видимо да све чешће у последњих десетак година земље кандидују представнике који изводе етно теме, где се изворно претаче у масовно и обрнуто. На крају, постиже и функцију интеркултуралности, заједничким наднационалним избором победника, при чему истовремено врши функцију културне дипломатије и међународног културног преговарања. Она је арена политике, готово колико и популарне културе.

Посматрајући развој овог такмичења, видимо како отпор заузима све шире просторе, славећи разноликост родних идентитета као победничке теме или субкултуре оличене у хеви металу или панку. Евровизија тако истовремено преговара и са високом културом и аутентичним социјалним темама. Из овог угла сагледаћемо феномен победе песме *In Corpore Sano*, ауторке Ане Ђурић Констракте, на прошлогодишњем евровизијском такмичењу у Србији, у оквирима Фисковог концепта популарне дискриминације, у потрази за одговором „у чему је тајна” популарности ове нумере.

37 Стјуарт Хол цитиран у: Ђорђевић, Ј. (2009), нав. дело, стр. 249–250.

38 Hol, S. нав. дело.

39 Maširević, Lj. нав. дело. стр. 27.

Иако посматрана песма несумњиво садржи високе естетске квалитете према оценама стручне јавности, чак авангарде, у парадигми популарне културе (како смо и видели из критике) естетско није алат анализе за процену успешности. Чак и када је квалитет неупитан, према Фиску, „популарно разликовање тиче се функционалности пре него квалитета, пошто се бави потенцијалном употребом текста у свакодневном животу”, према критеријума релевантности, семиотичке продуктивности и прилагодљивости облика коришћења.⁴⁰ Релевантност је заправо централни критеријум. „Ако културна грађа не нуди тачке повезивања у којима свакодневно искуство може пронаћи свој одјек, неће постати популарна. Пошто се свакодневни живот живи и преживљава флуидно, кроз променљиве друштвене припадности, ове тачке повезивања морају бити вишеструке, отворене пре друштвеним него текстуалним одређењима, и уз то пролазне”.⁴¹ Релевантност друштвених функција у актуелном тренутку стварности и семиотичко обиље, са којим се публице у функцији читалаца текста могу поистоветити, може се посматрати као оквир популарности наведене песме. Она у себи носи многоструке слојеве, па се широк спектар друштвених групација може пронаћи у њима.

In Corpore Sano је, с једне стране, питање статуса самосталних уметника, у културној политици Србије која је плаћање доприноса са социјално и здравствено осигурање уредила на локалном нивоу, при чему свега неколико градова и општина плаћају доприносе за ову категорију уметника. Прекарни уметнички рад доноси велику нестабилност и неизвесност остваривања прихода, па су уметници на ивици егзистенције, а тиме и сама уметност у кризи. Стога, колико уметници морају бити здрави (како се у песми наводи) јер многи немају ни правну ни финансијску потпору за лечење, толико и сама уметност мора бити здрава и присутна у вишедеценијској доминацији „пинк” културе. У селективном читању текста види се могућност идентификације не само уметника било ког усмерења, него и јавности која уметност сматра вредношћу, па обе групе могу осећати задовољство у пласирању сопственог отпора доминантној култури.

Ту се уводи и феминистичка перспектива и питање положаја жена у уметности и култури, који и даље, на глобалном нивоу, према подацима Унеска, није изједначен са статусом мушких уметника. Наиме, жене имају мање приходе, заузимају ниже положаје у хијерархији културних и креативних послова,⁴² у сценској индустри-

40 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 32.

41 Исто, стр. 58.

42 Према подацима Унеска, феминизација културе условљена је ниским платама у сектору, где радну снагу чине већином жене. Жене зарађују 77 центи за сваки долар који зараде мушкарци и та неједнакост се погоршава код жена са децом у виду „пенала за мајчинство”. Оне културне индустрије које генеришу веће приходе (аудио-визуелна, гејминг, дигитална уметност) већински су резервисане за мушкарце, док у мање профитабилним областима, попут ликовних уметности и заната 70% запослених чине жене – видети више у Conor, B. (2021) *Gender & creativity: progress on the precipice*. Paris: UNESCO.

ји дискриминисане су годинама старости, а флуидно радно време у уметничким праксама доноси велике тешкоће у балансирању са породичним животом, где је и даље у нашем патријархалном друштвеном уређењу терет породичне бригае на жени⁴³. Овде видимо да се популарно, како наводи Фиск, остварује истовремено у прихватању правила доминантног система, па се кроз представљање угроженог положаја уметнице и жене као друштвене категорије, имплицитно рефлектују правила патријархата. Дакле, популарна култура није ослобођења структура моћи, те, како Фиск објашњава, популарна задовољства почивају на сопственој способности да измакну тим силама, али не и да их укину, називајући популарну културу пре реформаторском него револуционарном.⁴⁴ Родна (не)равноправност је, у оковима патријархата, широко поље поистовећивања.

Теолошки слој је следећи начин читања значења овог текста. Пратећи вокали у функцији синода, понављају „у име здравља”, „боже здравља”, у чему се може видети једна од кључних друштвених улога религије која је у овом контексту, према Шушњићевом одређењу функција религије, по питању пружања наде и утехе незаменљива било којим другим, научним или филозофским, системом објашњења.⁴⁵ Према таквом функционалистичком тумачењу, када нас напусти систем и могућности оздрављења, о чему говори текст песме, наду и утеху тражимо у религији и вери. Чак се патријарх СПЦ огласио и из свог угла селективно „узео” и протумачио ову песму у току беседе у Храму Светог Саве: „Ових дана у једној песми чуо се стих „шта ћемо сад?”. Ја сам и читаву песму и тај стих разумео на следећи начин: покушавамо да будемо савршени споља – славни, леви, моћни, богати и тако даље, а онда дође један мали квар у нашем животу. Дођемо у граничну ситуацију, како то кажу мудри људи данас, и онда схватимо да од свега тога споља нема никакве помоћи. Црква је зато не само савремена него вечна, јер одговара на вечна питања и даје могућност свакоме ко трага за смислом свога постојања у историји и вечности”.⁴⁶ Из примера, с једне стране, видимо полисемичну снагу и релеватност тема популарног текста који ангажује и оне појединце и групације којима (вероватно) није изворно био намењен, а с друге стране, видимо и тежњу популарног да се бори за доминантну позицију у социо-културним структурама, баш као и религија.

Питање здравља у току пандемије коронавируса је такође снажан слој текста, са широком могућношћу ангажовања публике у актуелном тренутку. Опсесивно прање руку у току наступа директно асоцира на прву линију противепидемијских

43 Старосна дискриминација у музичко-сценској и филмској уметности, као и „терор младости и лепоте”, испоставили су се као један од кључних проблема за уметнице у овим областима у Србији – извор РезилиАрт дебата „Род и креативност”, (2021) Београд: Завод за проучавање културног развоја.

44 Fisk, Dž. нав. дело.

45 Шушњић, Ђ. (1998) *Religija*, Београд: Ћигоја штампа.

46 Патријарх Порфирије (2022), у порталу Нова, <https://nova.rs/zabava/showbiz/patrijarh-porfirije-komentarisa-o-konstraktivnu-pesmu-za-evroviziju/>, преузето 14. 03. 2022.

мера заштите, а у том чину на друштвеним мрежама се једнако, у супротстављеним значењима, проналазе и присталице и противници вакцинације, која је данас тако снажно поделила друштво. Даље, данашња опсесија здравим изгледом, лепотом коже, косе и младошћу, открива се у супротности са менталним и духовним здрављем, али и са срећом, чиме се показује отпор „терору физичке лепоте”. Прање руку истовремено значи и одрицање од одговорности за све проблеме са којима се сусрећемо у тексту, чак и за питања сопственог постојања ослањајући се на „аутономни нервни систем”. У овом слоју можемо видети елемент „пристајања” на доминантну рутину свакодневице, али је присутна и дијалектика контроле и отпора, у виду ропства рутинама и слободе али и смисла постојања оличеном у речи „бити” која се у рефрену изнова понавља.

Отпор популарне културе види се и у питањима краљевске породице, као симболу владајућег и привилегованог слоја, посебно помињању Меган Маркл, као прогнане са британског двора, јер је субверзија популарног увек на страни потлачених.

Успех популарног лежи у директној партиципацији, у учествовању публице, у Фисковом „телесном задовољству”. У популарном се, како наводи Фиск, не ужива у естетичким критикама текста, већ у укључивању које изазива задовољство, што ова песма широко нуди кроз наглашено тапшање у ритму и ритмичко окретање високо подигнутих дланова, што нуди и ослобађајући ефекат. Кроз концепт телесног задовољства може се разумети широко прихватање ове песме и ван граница наше земље и језичког говорног подручја, где се, без разумевања значења речи, ужива у специфичном телесном укључивању кроз ритам и покрете.

На крају, желимо да истакнемо идеолошку улогу популарног на примеру ове песме и тумачења текста из угла политичких идентитета. Контекстуално, песма је „погодила” тренутак предизборне кампање у Србији и значајан удео публице текст тумачи као постојање снаге и изборне воље грађана за променама. Тако се поново, у духу Мекгвиганове (*McGuigan*) критике слављеничких парадигми, поље идеологије и политике враћа у централно место популарног.⁴⁷ Домаћа јавност текст тумачи у духу борбе за бољу позицију своје класе, слоја или идентитетског упоришта, а победу ове песме неретко доживљава као победу грађанског и демократског над уторитарним, либералним над конзервативним, критике над субмисивним. У потоњем се огледа и оправдање критике слављеничких парадигми, јер се област естетског суда јавила спонтано, одоздо, што показује да и публика популарне културе има компетенције да просуђује и чак диктира селекцију високе уметности.

ЛИТЕРАТУРА:

- Alonso, G. (2014) *UNESCO Culture For Development Indicators – Methodology Manual*. Paris: UNESCO.
 Božović, R. (2001) *Dominacija i otpor*. Pogovor u knjizi: *Popularna kultura*. Fisk, Dž. Beograd: Clio.
 Conor, B. (2021) *Gender & creativity: progress on the precipice*, Paris: UNESCO.

47 McGuigan, J. (1992) *Cultural populism*, London and New York: Routledge.

- De Certeau, M. (1980) On the Oppositional Practices of Everyday Life, *Social Text* 3, 3–43
- Đorđević, J. (2009) *Postkultura*, Beograd: Clio.
- Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Clio.
- Fiske, J. (1989) *Everyday Quizzes, Everyday Life*. In *Australian Television: Programs, Pleasures and Politics*, eds. John Tulloch and Graeme Turner, pp. 94-109, London and New York: Routledge.
- Hol, S. (2008) Beleške o dekonstruisanju „popularnog”, u: Đorđević, J. (ur.) *Studije kulture*, 317–328. Beograd: Službeni glasnik.
- Maširević, Lj. (2020) *Popularna kultura*, Beograd: Visoka škola strukovnih studija – Beogradska politehnika.
- McGuigan, J. (1992) *Cultural populism*, London and New York: Routledge.
- Milivojević, S. (2015) *Mediji, ideologija i kultura*, Beograd: Fabrika knjiga.
- Morrone, A. (2006) *Guidelines for Measuring Cultural Participation*, Montreal: UNESCO Institute for Statistics.
- ResilyArt дебара (2021), Завод за проучавање културног развитка, <https://zaprokul.org.rs/rod-i-kultura-u-srbiji-napredak-na-ivici/>, преузето 12. 03. 2022.
- Risman, D. (2007) *Usamljena gomila: Mediterran publishing*, Novi Sad: Mediterran publishing.
- Storey, J. (2018) *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, London and New York: Routledge.
- Zvijer, N. (2015) Ideologija u okvirima popularne kulture: predlog teorijsko-interpretativnog okvira, *Sociologija*, 57, 2, str. 505–525 .
- Вукашиновић, А. (2021) Хегелов тоталитет као нужни изазов могућности остварења интеркултуралности, *Култура*, бр. 170–171, стр. 9–27, Београд: Завод за проучавање културног развитка.
- Нешић, Д. (2021) Однос приватног и јавног у процесу комуникације на дигиталним платформама: докторска дисертација. Београд: Факултет политичких наука.
- Патријарх Порфирије (2022) у порталу *Нова*, <https://nova.rs/zabava/showbiz/patrijarh-porfirije-komentarisa-konstruktivnu-pesmu-za-evroviziju/>, преузето 14.03.2022.
- Šušnjić, Đ. (1998) *Religija*, Beograd: Čigoja štampa.

Marijana Milankov

Institute for Research in Cultural Development, Belgrade

POPULAR CULTURE IN MOTION

DIALECTICAL GAMES OF POWER AND SUBVERSION

Abstract: This paper discusses the challenges in defining popular culture and its dynamic character in different contexts and time periods. The main intention is to highlight the distinction from stereotypical views of popular culture as mass culture produced in entertainment industry, as well as low culture versus high culture. The work emphasizes that popular culture is actually shaped through contradictions and contrasting elements that fight for supremacy, such as control and resistance, power and subordination, elitism and populism, traditional and industrial, innovative and conformist, cohesion and stratification. The central issue of consideration has been the question of identity and identity

politics in rethinking of popular culture and its role in challenging dominant narratives and inciting social changes. The paper has specifically examined the dialectical games of power and subversion in popular culture on the example of Eurovision as an arena of popular culture, as well as popularity of the song *In Corpore Sano*, applying the analytical framework of the critical paradigm of cultural studies in search of an answer to the question “what is the secret” of this music track.

Key words: *popular culture, cultural studies, identities, mass culture, high culture, folk culture, Eurovision*

Бојана Родић

Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације –
Трансдисциплинарне студије савремених уметности и медија, Београд

DOI 10.5937/kultura2277099R

УДК 781.68

786.2.071.2 Гулд Г.

316.2 Бурдије П.

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 10. 12. 2022.

Датум прихватања: 10. 4. 2023.

ПРОМЕНА ПОЉА У ГУЛДОВОМ ПИЈАНИЗМУ

Сажетак: *Најредак у технологији музичког снимања уочио је на промену уметничког рада и његове рецепције. У том смислу, извођење, комбиновање и слушање представљали су наличје друштвене, историјске, економске и политичке стварности. Промишљајући уметничку праксу уметника произвођача, која је произашла из теорије уметничке производње Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu), овај рад анализира концепте поља, капијала и хабитуса. У раду је акценат дајо приказу преокрећа у пракси уметника Глена Гулда (Glenn Gould), ипачније промени поља у његовом пијанизму, од живој извођења ка производном раду у којем је настао снимак као уметнички производ који се, у осврћу на Бурдијеову теорију, представља као интениционални знак чије је уметничко постојање условљено научним истраживањем и анализом. Као такав, снимак подразумева прекознавање улога аутора, ипачније његовој уметничкој и друштвеној контекста који се посматра као систем разумљивих односа.*

Кључне речи: *поље, капијал, хабитус, Глен Гулд, живо извођење, медијски пијанизам, снимак*

Бурдијеов теоријски дискурс који „садржи јединствени аналитички апарат и сведочи о специфичном приступу социолошкој анализи друштва, културе и уметности”¹, представља фундаменталну основу за редефинисање друштвеног простора. Наиме, Бурдије у свом теоријском систему проблематизује и конструише концепте поља, капитала и хабитуса који су међусобно повезани и одређују се путем сагледавања својих релација.

Друштвени простор представља скуп различитих поља чији динамички однос одређује његово функционисање. Дакле поље, које заузима централно место у наведеном теоријском опусу, означава структуру друштвене позорнице у

1 Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, str.15.

свакодневном животу.² Унутар сваког поља објективно су дефинисани различити положаји носиоца, који се одређују у објективној релацији с другим положајима, као и количином и врстом капитала који поседују. У том смислу за Бурдије поље је „мрежа или конфигурација објективних односа између положаја. Ти положаји су објективно дефинисани у свом постојању и у детерминацијама које намећу својим носиоцима – актерима или установама, преко њихове садашње и потенцијалне ситуације (*ситуација*) у структури расподеле врсте моћи (или капитала) чије поседовање омогућава приступ профитима специфичним за то поље, као и преко њиховог објективног односа спрема других положаја (доминација, потчињеност, хомологија, итд).”³

Непрекидне борбе у деловању актера које имају за циљ одржавање или унапређивање положаја, интегрисане су у свако поље које је истовремено одређено сопственим правилима и логиком. Динамичност се поставља као најважнија карактеристика поља, „јер је оно одређено као ентитет који постоји у времену (дијахроно) и у виду преноса позиција и стратегија.”⁴ С тим у вези, у свако поље уписано је време које се идентификује у измени укуса, моде, у смени уметничких покрета и слично.⁵ Бурдије се супротставља Алтисеровом (*Louis Althusser*) називу апарата као што су државе, школе, цркве, синдикати, странке и дефинише их пољима „у којима доминантни актери настоје да упрегну деловање поља у своју корист, али непрестано морају да се носе са отпором, претензијама и насртајима подвлашћених.”⁶ Поље означава специфичну, релативно аутономну конструкцију друштвених односа. Другим речима, с једне стране утицаји друштвених околности, као и притисци поља моћи⁷ на одређено поље увек су „преломљени, саображени његовој логици и најчешће посредовани оним учесницима игре унутар поља, који не оспоравају саму игру, али издају историјским колективним радом успостављана правила њеног одвијања, уносећи тако у поље спољашњи принцип поделе рада и хијерархизације.”⁸ С друге стране, свако поље је „својом границом и правилима њеног прекорачења одељено од других поља, односно друштва, те аутономија постоји све док не долази

2 Bourdieu, P. (1985) The social space and the Genesis of Groups, in: *Theory and Society* no.14, New York: Springer, p. 723.

3 Bourdieu, P. and Wacquant, L. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press, p. 97.

4 Petrov, A. нав. дело, стр. 23.

5 Исто.

6 Spasić, I. (2004) *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 291.

7 Поље моћи представља конфигурацију позиција моћи у којој се утврђују позиције социјалних актера и одређених група путем проблематизовања и анализе њихових објективних односа. Поље моћи подразумева однос сила између различитих врста капитала.

8 Birešev, A. (2007) Polje književne proizvodnje: Sociološki imperijalizam ili estetizacija sociologije? *Filozofija i društvo* br.1, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 180.

до потпуног стапања са 'околином."⁹ Из наведеног се закључује да свако одређено поље има у себи инкорпорирану специфичност и издвојеност, али не и измештеност из целовитости друштвеног простора.

Објективно дефинисани различити положаји унутар поља одређени су у сукобу актера, где резултат борбе зависи од улога капитала који они поседују. Дефинишући капитал као фундаментални извор моћи, Бурдије разликује неколико типова: економски (новац и материјални предмети), социјални капитал (успостављене социјалне мреже које се могу активирати), симболички капитал (ауторитет, престиж, статус) и културни капитал (културно високо вредновани обрасци укуса и потрошње).¹⁰ Проширујући појам капитала, чије порекло води из економских наука, Бурдије истиче и његову „улогу симболичког."¹¹ Стога капитал представља „сва добра, и материјална и симболичка, која се показују као *рејика* и достојна да им се тежи у датој друштвеној формацији."¹² Штавише, тумачи се и као „ентитет који постоји у различитим формама"¹³, указујући тако на могућност његовог претварања из једног типа у други по историјски одређеним правилима специфичним за поље у којем се одиграва борба. Тако културни капитал може да се објектификује у препознавању материјалних добара као што су књиге, уметничка дела, снимак, галерије и музеји. Истовремено може бити отелотворен у физичким могућностима попут говора тела, интонације, држања, и на крају има могућност институционализовања где се препознаје у дипломама, наградама и вредностима које производе институције.¹⁴ Количина капитала, која се мери специфичним показатељима, одређује вредност актера у пољу. Школска спрема, обрасци укуса и културно знање представљају меру за одређивање количине поседовања културног капитала, док се симболички капитал мери заузимањем значајних положаја, као и количином учешћа у процесима одлучивања.¹⁵ Одређена врста капитала представља оно што делује у одређеном пољу, док границе простирања његовог дејства дефинишу и границе тог поља.

Проницање у специфичности одређеног поља, као и тумачење његових законитости, уско су повезани са улогом актера у том пољу, њиховим особеностима, као и стратегијама које су у складу с њиховим хабитусом, а које изводе зарад заузимања одређених позиција у том пољу. „Садашњи и прошли положај у друштвеној структури су оно што појединци као физичка лица носе са собом увек и свуда, у облику хабитуса који носе као одело."¹⁶ Хабитус се односи на мишљење и понашање, на

9 Исто.

10 Petrov, A. нав. дело, стр. 24.

11 Spasić, I. нав. дело, стр. 288.

12 Bourdieu, P. (1997) *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University press, p. 177–178 .

13 Petrov, A. нав. дело, стр. 25.

14 Исто.

15 Spasić, I. нав. дело, стр. 291.

16 Burdije, P. (1996) *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod

ставове и вредновања актера, и повезује личну историју и друштвену структуру. Као скуп наведених диспозиција, хабитус се стиче социјализацијом. Истичући хабитус који је стечен социјализацијом још у раном детињству, Бурдије указује на могућност његове отпорности на различите промене живота актера. С тим у вези, креирање дивергентних хабитуса зависи од дивергентних услова живота, посебно од количине дивергентних капитала са којима се располаже у истим условима у којима се одређени хабитус развија. Из тога следи да појединци као физичка лица са сличним хабитусима поседују и сличну структуру, као и количину капитала.¹⁷ Хабитус нема материјално постојање у свету и остварује се у одређеним праксама. „То је систем трајних, преносивих диспозиција који служи као генеративна основа пракси.“¹⁸ Пракса као резултат интеракције хабитуса и поља исказана је следећом формулом: (хабитус x капитал) + поље = пракса.¹⁹

Анализирајући и изводећи концепте поља, капитала и хабитуса који су увек у међусобно динамичном односу, Бурдије редефинише друштвени простор у коме је акценат усмерен на видове моћи који у њему настају. Другим речима, производња различитих видова моћи произилази из симболичких борби које се остварују унутар поља и хабитуса, а које производе диферентне праксе.

Наведени теоријски оквир Бурдије је применио и на дискурс о уметности у коме анализира односе доминације проистекле из различитих механизма, као и стратегије путем којих се осигурава њихово трајање у одређеном времену. Специфично је разматрајући у теорији уметничке производње, коју је описао и применио на студији случаја у својој књизи *Правила уметности*, Бурдије идејом поља превентивно настоји да заштити уметничко дело од социолошке и филозофске критике, као и од критике теоретичара и историчара уметности чији је циљ свођење уметничког дела на историјске и социјалне координате, а што резултира обезвређивањем свеукупне креативности уложене у стварање уметничког дела. Истовремено, идејом поља аутор покушава да сачува уметничко дело од актера за које оно представља нешто узвишено и непојмљиво. Из тога следи Бурдијеова тенденција преименовања уметника ствараоца у *произвођача* уметничког дела „јер је то један од начина да се раскине са представом о уметничком чину, као магијском чину у чијем настајању и одржавању учествују уметници, који изнад свега воле да виде себе као ствараоце, али и конзументи уметности, који неретко рецепцију дела доживљавају као чин њиховог поновног стварања.“²⁰ Другим речима, сагледавање и промишљање одређеног статуса, форме изражавања, као и избор тема у производњи произвођача

za udžbenike i nastavna sredstva, str. 166.

17 Jenkins, R. (2006) *Pierre Bourdieu*, London and New York: Routledge, p. 22.

18 Spasić, I. нав. дело, стр. 292.

19 Petrov, A. нав. дело, стр. 26.

20 Birešev, A. K. (2013) *Sociologija dominacije Pjera Burdijea*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd, str. 173.

уметничког дела, неизоставно морају бити повезани са ширим друштвеним и политичким контекстом. У том смислу, друштвена стварност у којој се реализује уметничко дело нема за циљ да прикаже изазове и осећаје, нити је сводива на непосредне чињенице чулног искуства, већ подразумева системе разумљивих односа и само као таква може да оправда чулно искуство. Бурдије наводи: „Научна анализа друштвених услова стварања и пријема уметничког дела појачава књижевно искуство уместо да га сведе или избрише [...], она наизглед испрва поништава непоновљивост 'ствараоца' у корист односа који га чини разумљивим, само зато да би га боље пронашла на завршетку поступка реконструкције простора у којем се писац налази и у којем је 'обухваћен као једна тачка'. Упознати ову тачку саму по себи у односу на које се образује непоновљиво гледиште на тај простор, значи моћи разумети и осетити, путем менталног поистовећивања са изграђеном позицијом, јединственост те позиције и онога који је заузима, и ванредан напор, који је, [...], био неопходан да би омогућио њено постојање.”²¹

Наиме, препознавање уписа аутора у уметничко дело, који је производ друштвене стварности у којој делује, а која, пак, представља мрежу објективних односа између одређених положаја, појачава чулно искуство истог. Разумети друштвену генезу једног уметничког поља, игре које се у њему одвијају, материјалне или симболичке интересе, као и улоге актера у њему формиране, значи „погледати ствари у очи, видети их онакве какве заиста јесу.”²² Уметничко дело које настаје у оквиру једног уметничког поља, Бурдије посматра као „интенционални знак који прогони и условљава нешто друго, чега је дело такође показатељ.”²³ На овај начин може се разумети логика друштвених светова чија је интенција верније пружање погледа на уметничку производњу. Задатак науке о уметничком делу подразумева анализу самог дела, као одраза простора и времена у којем је настало, упознавање с биографијом аутора уз нагласак на историјском тренутку у коме се формирао као одређени *произвођач* уметничког дела, заједно са својим савременицима и сарадницима који су имали удела у његовој уметничкој пракси. Тачније, наука о уметничком делу мора да испита однос одређеног уметничког поља и поља моћи, као и њихов међусобни динамични однос, затим да испита „структуру објективних односа између положаја које заузимају појединци или групе смештени у ситуацију конкуренције ради легитимизације”²⁴, и на крају да даје „анализу генезе хабитуса оних који заузимају те позиције, дакле системе дистрибуције који, будући да су производ друштвене путање и положаја унутар књижевног поља (итд.), проналазе у том положају мање или више подесну прилику да се актуализују.”²⁵ Наве-

21 Бурдије, П. (2003) *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови, стр. 12.

22 Исто, стр. 13.

23 Исто.

24 Исто, стр. 303.

25 Исто.

дена Бурдијеова теорија уметничке производње представља примењив оквир за стваралаштво уметника *произвођача* Глена Гулда, који је у оквиру поља медијског пијанизма произвео снимак као уметничко дело.

ОД ИЗВОЂАЧА ДО ПРОИЗВОЂАЧА

Стваралаштво Глена Гулда које се одликује променом праксе од живог извођења ка производном раду, односно променом поља у његовом пијанизму, из аспекта Бурдијеове теорије есенцијално је разматрати и мапирати у домену друштвено-историјског контекста. Биографија која следи у даљем тексту нема за циљ хронолошки приказ података, већ јој је намера да укаже на контекст у којем је уметник произвођен и у којем је деловао. Као таква, она представља темељ за препознавање његових позиција у друштву.

„Разумети каријеру или живот као јединствен и по себи довољан низ сукцесивних догађаја без икакве друге везе осим везе са ‘субјектом’, чија је постојаност можда само постојаност друштвено признатог властитог имена, скоро је исто толико апсурдно као покушати схватити линију метроа, а не узети у обзир структуру мреже, то јест матрицу објективних односа међу различитим станицама.”²⁶

Глен Гулд, канадски пијаниста, оргуљаш, композитор, писац и медијски стручњак, рођен је 1932. у Торонту, у периоду када је развој технологије већ подразумевао могућност двоканалног снимања и емитовање стерео-звучне слике. Растао је уз мајку која је свирала клавир и оргуље, и оца који је аматерски свирао виолину, а композитор Едвард Григ (*Edvard Grieg*) био је близак рођак његовог деде по мајци. Гулд је одрастао у породичном окружењу уз велику подршку родитеља, у дому који се налазио у мирној, брдовитој улици окруженој дрвећем, недалеко од обале језера Онтарио. Породица је поседовала и кућу за одмор која се налазила у близини језера Симко, на око деведесет миља удаљености од Торонта.

„Док сам био клинац, сећам се, увек сам повезивао емитовање Њујоршке филхармоније, коју смо слушали недељом после подне, са погледом на пространа снежна поља – бела и сива. Викендом смо ишли на север, у село, и око четири сата поподне, када бисмо се враћали у Торонто, Филхармонија би увек била укључена. Зимом је обично све било сиво, као нека врста бесконачног призора снега, залеђеног језера, хоризонта и сличних ствари. Међутим, Бетовен никада није звучао боље него тада.”²⁷

²⁶ Исто, стр. 367.

²⁷ Koenig, W. and Kroitor, R. (1960) *Glenn Gould: On the Record*, National Film Board of Canada, 00:19:39.

Да има апсолутни слух и изузетан таленат за музику откривено је већ у његовој трећој години, док је са пет компоновао своју прву композицију. С мајком је учио да свира клавир до своје десете године, а читање нотног записа савладао је пре писања и читања слова. У шестој години родитељи су га први пут водили да слуша јавно извођење.

„Био је то Хофман. Мислим да је то био његов последњи наступ у Торонту и утисак је био запањујући. Једино чега се заиста сећам је да сам, док су ме колима враћали кући, био у том дивном стању полубудности у којем чујете разне врсте невероватних звукова да вам пролазе кроз ум. Били су то оркестарски звуци, али све сам их свирао ја, наједном сам постао Хофман! Био сам очаран.”²⁸

Гулд је са десет година уписао Краљевски музички конзерваторијум у Торонту (*The Royal Conservatory of Music of Toronto*) где је са Албертом Герером (*Alberto Guerrero*) учио клавир, с Фредериком Силвестером (*Frederick Silvester*) оргуље, а теорију музике с Леом Смитом (*Leo Smith*). Извориште Гулдове клавирске технике је у његовим оргуљским извођењима путем којих је развио љубав према музици Јохана Себастијана Баха (*Johann Sebastian Bach*). Прву књигу Баховог *Добро њемјерованој клавира* у целости је изводио с десет година, док је с дванаест и тринаест, између осталог, савладао и све његове партите за клавир. С једанаест година први пут учествује на пијанистичком такмичењу у Торонту и осваја прву награду, након чега стиче велику популарност како међу младим уметницима, тако и међу новинарима. Годишњи Музички фестивал Киванис (*Kiwanis Music Festival*) одржан је први пут у Торонту 1944. године и Гулд је освојио клавирски трофеј, а након такмичења свирао је на великом финалном концерту. Бројни новински извештаји и чланци сведоче о његовом тадашњем успеху.²⁹ На бини је ходао самоуверено, на наступима певушио док је свирао, седећи на столици са скраћеним ногицама коју му је отац направио. Тежио је изолацији без које не би могао да опстане као уметник. Стручни испит за самосталног извођача на клавиру положио је 1945. на Краљевском музичком конзерваторијуму, што се сматрало професионалним нивоом постигнућа. Наредне године положио је музичко-теоријски испит и стекао диплому сарадника Конзерваторијума с највишим одликама. Часове клавира је наставио још седам година с Герером, који је доминантно утицао на његове ексцентричне покрете приликом интерпретације.³⁰ Гулдови гестови за клавиром уско су повезани са структуром нотног текста који је изводио. Средње образовање стекао је на Институту Малверн

28 Tovell, V. (1959) *At Home with Glenn Gould* (disc), Radio Canada Transcription E-156, CBC, 00:20:14.

29 Payzant, G. (2005) *Glenn Gould, Music and Mind*, Toronto: Key Porter Books, p. 4–5 .

30 Гереро је сматрао да су различите могућности уметничког изражавања, које се односе на индивидуални темперамент, условљене стицањем одређене гестикације још у раним тинејџерским годинама.

(*Malvern Collegiate Institute*) који је похађао од 1945. до 1951. године, што му је омогућило мноштво јавних извођења, међу којима и дебитантски наступ са оркестром³¹, као и време потребно за вежбање и проучавање музике. Енормни утицај на Гулдов музички развој имао је и пијаниста Артур Шнабел (*Artur Schnabel*), кога никад није слушао уживо, а за којег је говорио: „Када сам био у тинејџерским годинама, претпостављам једином животном добу када човек има идоле, ја сам имао само једног, говорим о извођачима, а то је био Шнабел. На његовом Бетовену и у мањој мери на Шуберту и Брамсу сам био васпитан. Мислим да је то делом било зато што је Шнабел деловао као особа која не мари за клавир као инструмент. Клавир је за њега био средство за постизање циља, а циљ је био приближавање Бетовену.”³²

Овакав опис Шнабела који указује на његово коришћење инструмента са циљем приближавања композитору и његовој замисли, главна је и понављајућа тема у Гулдовим списима о музици. Наиме, овде се јавља сукоб између физичких карактеристика инструмента и музике која постоји у нашој имагинацији или у неодређеном нотном запису. Клавир представља уређај за производњу акустичних догађаја, „конфигурација састављених од звучних тонова различите фреквенције, таласних облика и интензитета.”³³ Сматрајући да музичко дело не представља само збир акустичних догађаја, Гулд наглашава менталну карактеристику дела и посматра га као облик спознаје који не треба да изазива неодређене осећаје. Својом тежњом да се у извођењима приближи композитору, он се супротстављао идеји о моћном, виртуозном извођачу као боголикој фигури, која на пољу живог извођења доминира још од краја деветнаестог века, привлачећи и фасцинирајући публику која више није подразумевала слушаоце са знањем о музици, као што је био случај у шеснаестом и седамнаестом веку.

Кулминација Гулдових извођења уживо била је концертна турнеја по Совјетском Савезу 1957. године, која је представљала изузетан уметнички и политички успех. Као први северноамерички пијаниста наступао је иза гвоздене завесе, истичући свој индивидуализам, национални идентитет и модернички репертоар.³⁴

У осврту на Бурдијеову теорију, наведена Гулдова биографија упућује на објективно дефинисану позицију остварену у пољу живог извођења, као доминантног

31 Гулдово прво јавно извођење са оркестром одржано је на Краљевском конзерваторијуму у Масеј дворани (*Massey Hall*) у Торонту 1946. године. Изводио је Бетовенов *Четврти Концерт за клавир и оркестар*. Оно што је карактеристично за ово извођење јесте његова припрема која је осим проба уживо са оркестром, подразумевала и преслушавање снимка истоименог концерта који је изводио Артур Шнабел са Симфонијским оркестром Чикага (*Chicago Symphony Orchestra*).

32 Tovell, V. нав. снимак, 00:21:04

33 Payzant, G. нав. дело, стр. 6.

34 На турнеји по Совјетском Савезу Гулд је одржао серију од осам концерата у Москви и Лењинграду. Поред Бахових и Бетовенових дела изводио је и дела Арнолда Шенберга (*Arnold Schoenberg*), Албана Берга и Антона Веберна (*Anton Webern*).

концертног извођача, одређену улогом капитала које је поседовао, као и вештинама и стратегијама које је изводио у складу са сопственим хабитусом. Како је музика генерацијама негована у његовој породици, као што је претходно поменуто, Гулд је преко родитеља и у додиру са стваралаштвом Едварда Грига, стекао предиспозиције за бављење истом. Његово окружење које се односи на породицу, дом у природи, па и кућу на језеру, било је предуслов за развој изолације којој је тежио. Тврдио је да без ње не може да стекне статус уметника, што директно упућује на специфичност Гулдових ставова и статуса произашлих из његовог хабитуса и извора симболичког капитала. Стечено образовање представља симболичку моћ у виду културног капитала који је поседовао, док диспозиције као што су ецентрични покрети, понашање, говор тела и мишљење, указују на хабитус који везује његову личну историју и друштвену структуру. Из угла хладноратовске политике представљао је актера у пољу живог извођења који је унео „спољашњи принцип поделе рада и хијерархизације у поље.” Тачније, својим извођењем унапредио је интересе канадске спољне политике, како у земљи, тако и у иностранству. Његова турнеја по Совјетском Савезу представљала је еволуцију канадске културне дипломатије. Гулдова примена технологије, која је у његовом уметничком и извођачком развоју имала доминантну улогу као спољашња детерминанта у формирању хабитуса, културног и симболичког капитала, те у виду развијања ставова, узора, као и припрема концертних извођења, истовремено је утицала на промену структуре у положају актера у пољу живог извођења, где је Гулд признањима која су му додељена у виду популарности и награда као објективизованог културног капитала, стекао објективно дефинисан доминантан положај у истом пољу.

Преломни тренутак у Гулдовој каријери десио се 1964. године, када је радикално напустио концертни подијум како би се посветио активностима попут компоновања, писања и експериментисања с применом технологије у стварању музике. Успон концертне дворане у деветнаестом веку за њега је представљао губитак активног, расућујућег и просућујућег појединца, са интенцијом уједињења улоге композитора, извођача и слушаоца. Стога прелазак у медијски простор, односно медијско поље пијанизма, омогућава Гулду да постане више музичар, а мање извођач. Својом праксом која је резултат узајамног дејства хабитуса, капитала и поља, преточеном у вештину управљања техником и извођења у тонском студију, он је *производио* снимак као уметничко дело. Као посредник између слушаоца и музике, снимак дозвољава извођачу да оствари близак контакт с музичким делом. Сматрајући да музичко дело треба да представи веродостојну слику композиторове замисли, Гулд је указао на важност идеалног извођења које је могуће произвести само у медијском простору. Другим речима, идеализација догађаја реализује се коришћењем монтаже, као есенцијалне студијске технике.

„Не видим шта је лоше у томе што се извођење гради тако што се магнетофонска трака двесто пута реже и лепи, уколико је то потребно за

постизање жељеног резултата. Ако идеално извођење захтева гомилање привида и варки, нека! Само напред.³⁵

Снимак који се увек може изнова слушати, представља један динамичан и сложен процес у који је уписан како композитор, тако и извођач и слушалац. Доживљавајући га као заједничко проживљавање самоће, Гулд подразумева активног и стваралачки натсројеног слушаоца на другој страни комуникационог ланца.

Као композитор, Гулд се остварио у својим документарним радијским емисијама – радио драмама које представљају сублимацију музичке, филмске и телевизијске уметности. Производећи документарце користио је како музичке форме (рондо, трио, фуге и варијације), тако и медијске технике (крос-фејдинг – претапање). Уместо писаног нотног текста лепио је магнетофонске траке ручном обрадом. Реализујући своје идеје проводио је више стотина сати у тонском студију у сарадњи с тонским техничаром. Драмски садржај креирао је сечењем, монтирањем и премештањем интервјуа различитих особа које су представљале драмска лица. Њихов мисаони правац истицао је техником контрапункта која подразумева истовремено вођење више самосталних ритмички и мелодијски међусобно усклађених гласова.

„Покушали смо да направимо оно што волим да називам ‘контрапунктским радиом’, термином који сам усвојио због склоности ка контрапунктској музици, а чије сам принципе доста произвољно покушавао да применим на медиј коме нису својствени. Ово ми се, додуше, чини донекле изненађујућим, јер по мени нема разлога да без проблема јасно и тачно пратимо два или три разговора у исто време. Највећи део наших свесних опажања у метроу, вагон-ресторанима или хотелским лобијима, одвија се при слушању више разговора истовремено, при чему усредсређујемо пажњу час на један, час на други и опажамо оне делиће који нас очаравају.”³⁶

Како су настале синтезом музичких драма, антропологије, огледа, новинарства, етике, савремене историје и излагања о стању у друштву, Гулдове емисије представљале су хибридну уметност која је помериле границе радијског медија.

У пољу медијског пијанизма, снимак као производ Гулдове праксе представља реакцију на технолошку, друштвену, политичку и економску стварност. Другим речима, захваљујући свом културном, симболичком и социјалном капиталу, које је остваривао и у контакту с техничарима у студију, Гулд је конвертовао ресурсе друштвено-историјског тренутка у којем се идентификовао као *произвођач* уметничког дела. Производећи нову хибридну уметност, изградио је доминантни положај у пољу моћи, као месту непрекидних борби и освајања легитимизације.³⁷ Гулд је препознао да напредак у технологији музичког снимања не мења само механику

35 Payzant, G. нав. дело, стр. 125.

36 Исто, стр. 131.

37 Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, стр. 50.

и економију музичког тржишта, већ и природу музичког компоновања, извођења и слушања, као и њихове међусобне односе. Тако у Гулдовој пракси ефикасност спољних чинилаца – друштвени, политички, економски и технолошки захтеви, директно се пресликавају на његов уметнички производ. Променом поља у свом пијанизму од живог извођења до производног рада, Гулд је произвео уметничко дело које уједињује и стваралачку и друштвену структуру. На крају, како Бурдије пише: „Научна анализа, када је у стању да на светло дана изнесе оно што уметничко дело чини нужним, то јест изразе информативног, покретачко начело, разлог постојања, пружа уметничком искуству и задовољству које га прати, његово најбоље оправдање, најбогатије извориште.”³⁸

Дакле, снимак као објектификовани културни капитал, и као „објект поседовања”³⁹ који се увек може изнова слушати и доживљавати, настао под утицајем технологије као спољашње силе, интегрише стваралачку моћ и друштвени контекст у облику конфигурације објективних односа између положаја уметника *произвођача*, и само посматран и анализиран на тај начин оправдава своје уметничко постојање.

ЛИТЕРАТУРА:

- Birešev, A. (2007) Polje književne proizvodnje: Sociološki imperijalizam ili estetizacija sociologije? *Filozofija i društvo* br.1, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 177-211.
- Birešev, A. K. (2013) *Sociologija dominacije Pjera Burdijea*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd.
- Bourdieu, P. (1997) *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University press.
- Bourdieu, P. (1985) The social space and the Genesis of Groups, in: *Theory and Society* no.14, New York: Springer, p. 723-744.
- Bourdieu, P. and Wacquant, L. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Burdije, P. (1996) *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Бурдије, П. (2003) *Правила уметности: џенеза и сџрукџура џоља књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Jenkins, R. (2006) *Pierre Bourdieu*, London and New York: Routledge.
- Koenig, W. and Kroitor, R. (1960) *Glenn Gould: On the Record*, National Film Board of Canada, 00:29:31.
- Payzant, G. (2005) *Glenn Gould, Music and Mind*, Toronto: Key Porter Books.
- Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije.
- Spasić, I. (2004) *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Tovell, V. (1959) *At Home with Glenn Gould* (disc), Radio Canada Transcription E-156, CBC, 01:15:51.

38 Бурдије, П. (2003) *Правила уметности: џенеза и сџрукџура џоља књижевности*, Нови Сад: Светови, стр. 12.

39 Švaković, M. (2006) Kontradikcije: Marcel Duchamp, Arthur Cravan, Glenn Gould, Joseph Beuys i Jerome Bel: Bitne karakterizacije unutar ljudskog rada i umetnosti (jedno pažljivo čitanje eseja Giorgia Agambena Privation is Lika a Face sa znatnim odstupanjima tokom interpretacije rada u umetnosti), *TkH*, br. 12, Beograd: Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, str. 68.

Šuvaković, M. (2006) Kontradikcije: Marcel Duchamp, Arthur Cravan, Glenn Gould, Joseph Beuys i Jerome Bel: Bitne karakterizacije unutar ljudskog rada i umetnosti (jedno pažljivo čitanje eseja Giorgia Agambena Privation is Lika a Face sa znatnim odstupanjima tokom interpretacije rada u umetnosti), *TkH*, br. 12, Beograd: Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, str. 62–70 .

Bojana Rodić

Singidunum University, Faculty for Media and Communications–
Transdisciplinary studies in contemporary art and media, Belgrade

CHANGE OF FIELD IN GOULD'S PIANISM

Abstract: Progress in music recording technology has influenced a change in artistic work and its reception. In this sense, performing, composing and listening represent the reverse side of social, historical, economic and political reality. Reflecting on the artistic practices of a producer/artist, which emerged from Pierre Bourdieu's theory of artistic production, this paper analyses the concepts of field, capital and habitus. An emphasis is given to the presentation of a shift in the practice of the artist Glenn Gould, more precisely to the change of field in his pianism, from live performance to production work. This shift has created a recording as an artistic product which, in reference to Bourdieu's theory, is set as an intentional sign whose artistic existence is conditioned by scientific approach and analysis. As such, the recording implies recognition of the author's signature, more precisely his artistic and social context, which is viewed as a system of comprehensible relationships.

Key words: *field, capital, habitus, Glenn Gould, live performance, media pianism, recording*

Biljana Jokić, Aleksandar V. Marković and
Ivana Luković

Institute for Research in Cultural Development, Belgrade; Centre for Applied Music,
Belgrade

DOI 10.5937/kultura2277111J
УДК 781.6:069(497.11)
Оригиналан научни рад
Датум пријема: 18. 01. 2023.
Датум прихватања: 22. 3. 2023.

EFFECTS OF APPLIED MUSIC
ORIGINALLY COMPOSED FOR MUSEUMS
ON VISITOR EXPERIENCE

RESULTS OF A PILOT STUDY IN THE MUSEUM OF SCIENCE AND
TECHNOLOGY IN BELGRADE

Abstract: Originally composed music for museum applications (synomusic) is an innovative approach in presenting museum exhibits and attracting audience. However, its use is underdeveloped and the same is evident for related researches. Our pilot research aimed to explore the effects of such music on visitor experience in the Museum of Science and Technology in Belgrade. The study included surveys before (silent condition, SC) and after (music condition, MC) applying music in the museum spaces (N = 310 in total), as well as in-depth interviews in MC (N = 22). The results showed that the original, applied music improved the general experience of museum visits. The music, seen as an inseparable element of the experience, worked in interaction with the exhibits and the venue to liven up the experience, make it fuller and improve visitors' impressions. The effects of originally composed music for MNT permanent collection were identified in all three domains of the psychic process: emotional (improved visitors' moods), cognitive (awakened the memory, curiosity and the desire to spread the knowledge) and motivational (inspired play and action). The effects have manifested across all research groups, which notably also included the visually impaired museum visitors.

Key words: *applied music, background music, museum audience/visitors, aesthetic experience, emotional experience, effect of music on memory*

INTRODUCTION¹

The applied music as a genre is well developed in the theatre and movies², but its use in galleries and museums is an unexplored area. While the applied music in all those art fields has some common elements (such as being a background of mainly visual/narrative stimulations), the application of music in museums is specific compared to movies and theatres, so the results cannot be transferred straightforward from one area to another. For example, movie music follows the narrative emphasizing the specific atmosphere in specific moments, while museum music needs to ‘cover’ the entire space, following all the different rhythms and paths of visitors strolling in this space.

Notably, composing music for museums is still an uncommon practice and could be considered as a new approach to audience development³. However, the museums had not been silent all the time. The *mouseion* from Alexandria (about 300 B.C.) was dedicated to the muses, especially emphasizing music and poetry. In our era, music appeared sporadically in museum exhibitions during the 19th and the 20th century. In the 21st century, accelerated development of information technologies, with the growing need for new neurological sensations, called for development of new applied music that could complete the museum experience for museum visitors. Furthermore, in the age of digital technologies, many people now fulfil their cultural needs online – for example, they browse museum exhibits and exhibitions on social networks and websites, with neither the need nor the habit to visit museums physically. Therefore, applied music in museums could have the power to both enrich the content on social networks and other digital platforms (3D, VR, AR, and AI)⁴, and to attract more people to visit museum and fully experience the live exhibitions.

Today, a growing number of museum professionals claim that the sound is becoming an increasingly important element in planning and designing of museum exhibitions⁵. Numerous studies have argued that the sound should become an integral element of museum exhibitions, because it encourages the participation, interaction and experience

1 The project is financially supported by the Ministry of Culture and Information. The project was led by the Center for Applied Music in collaboration with the Museum of Science and Technology and the Institute for Cultural Development Research.

2 Cohen, A. J. (2010) Music as a source of emotion in film, in: Juslin, P. and Sloboda J. (eds.) *Music and emotion* (pp. 879–908), New York: Oxford University Press; Reay, P. (2004) *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, Auckland: Wallflower Press; Thomas, T. (1997) *Music for the movies*. Los Angeles, CA: Silman-James Press.

3 Марковић, А. В. и Јокић, Б. (2022) Синомузика – примењена музика за галерије и музеје. Ка новом моделу развоја музејске публике и презентацији музејског садржаја, *Flogiston* br. 30, str. 381-396.

4 Jovanović Simić, J. i Marković, A. B. (2021) Razvoj i primena rendgen tehnologije kod Srba od Tesle i Pupina do danas, Izložba u Muzeju Nauke i Tehnike, Beograd, od 27. 10. 2021. do 30. 12. 2022.

5De Vischer, E. (2018) “Resonant Bodies” the Albert and Victoria Museum Gallery. Retrieved from: <https://www.vam.ac.uk/research/projects/sound-in-museums-new-engagements-new-tool-new-audiences>; Wiens, K. and de Vischer, E. (2019) How do we listen to museums? *Curator The Museum Journal*, 62(3), pp. 277-281.

in transmitting cultural information to visitors⁶. Furthermore, such studies have also indicated that the current practices using sound as an expressive means to convey messages, animate exhibits and stimulate visitors' attention could be improved, critically examined, and even transformed by the closer adherence to specific characteristics of sound as a special modality of cultural communication⁷.

UNDERLYING MECHANISMS: WHY TO EXPECT EFFECTS OF MUSIC ON VISITOR EXPERIENCE?

Since the applied music in museums has not been studied extensively, some insights into the underlying mechanisms could be found in studies on the effects of music on emotional and cognitive processes in general, and especially in studies on background music effects in other fields of art (e.g. movies), having in mind all the specifics of the contexts mentioned above.

A general conclusion of one such meta-analysis is that the background music has a slightly positive effect on the behaviour and emotional experience and a slightly negative effect on the memorization processes⁸. In addition, a recent meta-analysis has shown negative effects of the background music on memory and language-related tasks, but has also emphasized that such effects were identified for difficult (but not easy) tasks, and in introverts (but not extroverts)⁹. In other words, the main problem in a meta-analysis is a variety of research contexts and tasks, as well as insufficient number of comparable studies.

For example, besides negative effects of music on memory¹⁰, there are also studies revealing positive effects on working memory performance¹¹. It is important to note that a

6 Bubaris, N. (2014) Sound in museums – museums in sound. *Museum Management and Curatorship*, Vol. 29 (4), pp. 391-402.

7 Stocker, M. (1995) Exhibit sound design. *Museum International* 47(1), pp. 25–28; Lupone, M., Lanzalone, S., Gabriele, A. and De Luca, M. (2015) *Forme Immateriali* by Michelangelo Lupone: structure, creation, interaction, evolution of a permanent adaptive music work. Proceedings, EAW2015 a tecnologia ao serviço da criação musical.

8 Kämpfe, J., Sedlmeier, P. and Renkewitz, F. (2011) The impact of background music on adult listeners: A meta-analysis. *Psychology of Music*, Vol. 39, No. 4, p424–448. <https://doi.org/10.1177/0305735610376261>

9 Cheah, Y., Wong, H. K., Spitzer, M. and Coutinho, E. (2022) Background Music and Cognitive Task Performance: A Systematic Review of Task, Music, and Population Impact. *Music & Science*, Vol. 5, <https://doi.org/10.1177/20592043221134392>

10 Fassbender, E., Richards, D., Bilgin, A., Ihompson, W. F. and Heiden, W. (2012) VirSchool: The Effect of Background Music and Immersive Display Systems on Memory for Facts Learned in an Educational Virtual Environment, *Computers and Education*, Vol. 55, pp. 490–500; Christopher, E. A. & Shelton, J. T. (2017) Individual differences in working memory predict the effect of music on student performance, *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, Vol. 6, No. 2, pp. 167–173; Musliu, A., Berisha, B., Musaj, A., Latifi, D. and Peci, D. (2017) The Impact of Music in Memory, *European Journal of Social Science Education and Research*, Vol. 4, No. 4, pp. 222–227.

11 Mammarella, N. Fairfield, B. and Cornoldi, C. (2007) Does music enhance cognitive performance in healthy older adults? The Vivaldi effect. *Aging Clin Exp Res*, Vol. 19, No. 5, p394-9.

later study used Vivaldi's *Four Seasons*, reminding of the famous "Mozart effect" (i.e. where listening to Mozart's music can boost cognitive performance¹²), again indicated that complexity of research and task-related variables can moderate the results. There are also studies indicating positive effects of music on memory tasks, emphasizing the role of the music characteristics (e.g. rhythm, familiarity, etc.).¹³ Similarly, a recent review of papers dealing with the effects of background music on learning has shown inconclusive results, emphasizing a variety of interventions and recommending more rigorous research methods¹⁴. However, research studies on film music seem to have more conclusive results, indicating both (favourable) effects of the music on emotions as well as on remembering film scenes.¹⁵

It is not quite clear how and why the music impacts certain types of psychological processes. Unlike the "Mozart effect" which indicates direct effect of music on cognitive performance, another possible explanation is that music affects through arousal and mood, as suggested by the arousal and mood hypothesis¹⁶. Other studies also found positive effects of music on emotions and mood regulation¹⁷, and also that listening to (pleasurable) music has yielded in an increase in dopamine, the so-called hormone of happiness¹⁸.

Putting everything back into the perspective of a museum space, some positive effects of music could be expected as found in previous studies, such as one conducted in a contemporary art museum, where visitors had observed an abstract painting and listened to a background music provoking different emotions (happy, sad, peaceful, scary) or silence¹⁹.

12 Rauscher, F. H., Shaw, G. L. and Ky, K. N. (1993) Music and spatial task performance, *Nature*, Vol. 365, p. 611.

13 McElhinney, M. and Annett, J. M. (1996) Pattern of Efficacy of a Musical Mnemonic on Recall of Familiar Words over Several Presentations, *Perceptual and Motor Skills*, Vol. 82, No. 2, pp. 395–400; Purnell-Webb, P. and Speelman, C. P. (2008) Effects of Music on Memory for Text, *Perceptual and Motor Skills*, Vol. 106, No. 3, pp. 927–957.

14 De la Mora Velasco, E. and Hirumi, A. (2020) The effects of background music on learning: a systematic review of literature to guide future research and practice, *Education Tech Research Dev*, Vol. 68, pp. 2817–2837.

15 Boltz, M., Shulkind, M. and Kantra, S. (1991) Effects of background music on the remembering of filmed events. *Memory and Cognition*, 19(6), pp. 593–606; Eschrich, S., Münte, T. F. and Altenmüller, E. O. (2008) Unforgettable film music: The role of emotion in episodic long-term memory for music. *BMC Neuroscience*, 9 (48); Parke, R. Chew, E. and Kyriakakis, C. (2007) Quantitative and visual analysis of the impact of music on perceived emotion of film. *Computers in Entertainment*, 5 (3); Pavlović, I. and Marković, S. (2011) The effect of music background on the emotional appraisal of film sequences, *Psihologija*, 44(1), pp. 71-91.

16 Thompson W. F., Schellenberg E. G. and Husain G. (2001) Arousal, mood, and the Mozart effect. *Psychol Sci*, Vol.12, No. 3, pp. 248-251.

17 Sloboda, J. A. and O'Neill, S. A. (2001) Emotions in everyday listening to music, in Juslin, P. N. and Sloboda, J. A. (eds.), *Music and emotion: Theory and research*, Oxford University Press, pp. 415–429. Saarikallio, S. and Erkkilä, J. (2007) The role of music in adolescents' mood regulation, *Psychology of Music*, Vol. 35, No. 1, pp. 88–109.

18 Nadler, R.T., Rabi, R. and Minda, J. P. (2010) Better mood and better performance. Learning rule-described categories is enhanced by positive mood, *Psychol Sci*, Vol. 21, No. 12, pp. 1770-1776.

19 Braun Janzen, T., de Oliveira, B., Ventrone Ferreira, G., Sato, J. R., Feitosa-Santana, C. and Vanzella, P. (2023) The effect of background music on the aesthetic experience of a visual artwork in a naturalistic environment. *Psychology of Music*, Vol. 51, No. 1, pp. 16–32.

In short, the music valence and the music likability significantly affected the experience of the painting itself.

Other studies showed that music has inspired museum visitors to spend more time in the museum²⁰. It seemed to give positive emotional and cognitive experience: light music evoked warm and relaxed feelings in participants, while a song from the 1930s evoked feelings of nostalgia and curiosity to learn more about the songs.

CURRENT STUDY

It is particularly important to emphasize that past research studies in museums were carried out on the topic of use of popular and classical music composed for other occasions, while the current paper presents results of a project that went one step further: exploring the effects of original, specifically composed applied music to the content of the exhibits and permanent exhibitions at the Museum of Science and Technology in Belgrade. The project included composing three original music scores for the permanent exhibition of the MST in three separate exhibition spaces²¹.

This approach to applied music is conditioned by the museum exhibits themselves. Also, the length of the composition depends on the size of the exhibition space and the average time it takes a visitor to tour the exhibition space. Applied music for museums, which we labelled “synomusic”²², is composed in such a way that it has no beginning and no end and is played continuously in a loop, from the opening to the closing of the museum. The music is supposed to create a more beautiful and pleasant atmosphere for visitors and, metaphorically speaking, to “bring the exhibits to life” and make them communicate with the visitors. The artistic role of such music is to create a singular environment, where the music connects the museum exhibit, observer-consumer and the museum space into a whole.²³

From the research perspective, it is important to emphasize that the MST project was designed primary as an art project, while the research dimension was additionally designed to gather preliminary data for future research studies on larger samples.

20 Chia-Li Chen and Chen-Gia Tsai (2015) The Influence of Background Music on the Visitor Museum Experience: A Case Study of the Laiho Memorial Museum, Taiwan, *Visitor Studies*, Vol. 18, No. 2, pp. 183-195; Brenner, B. (2016) *Does music matter for museums? Understanding the impact of music*, Master Thesis, University of Washington, retrieved from <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36368>.

21 See the details of the project in: Марковић, А. В. и Јокић, Б. (2022) Синомузика – примењена музика за галерије и музеје. Ка новом моделу развоја музејске публике и презентацији музејског садржаја, *Flogiston* br. 30, str. 381-396.

22 Марковић, А. В. и Јокић, Б. (2022) Синомузика – примењена музика за галерије и музеје. Ка новом моделу развоја музејске публике и презентацији музејског садржаја, *Flogiston* br. 30, str. 381-396.

23 Марковић, А. В. (2005) *Синтезија 01, Музика за изложбу: Дислокације: утопијски простори*, (9:40), Галерија ОЗоне у Београду, Градска галерија у Смедереву и Културни центар у Сопоту, од 25. 12. 2005. до 20. 03. 2006.

The current study aimed to explore the effects of originally composed music on visitor experience in museums: 1. General impressions about the museum visit and possible contribution of the music to that experience; 2. Emotional experience – how visitors felt during the visit; and 3. Effects on memory – whether and in which way the music has affected memorization of museum exhibits.

It is important to note that the museum visitors, in general, evaluate their visits positively. It means that the effects of the applied music were not easily measured in quantitative ways (i.e. with or without music, the visit was expected to be evaluated positively). Still, we did expect that the music would affect experience in some (qualitative) way, making it specific and different from visiting museum in silence.

It is especially important to emphasize that our study also included a group of visually impaired museum visitors, driven by our wish to explore if the applied music would contribute by any means to making the museum experience more accessible and immersive to this group. On the one hand, we were interested in hearing about their experience, given their potential higher sensibility and performance in audio tasks²⁴. On the other hand, we also expected some general impressions about the music in museums being universally valuable for all visitors, regardless of their abilities or competences.

METHOD

Given that the study was composed as a pilot, exploratory study, we planned a mix method approach combining survey (pre- and post- music conditions) and semi-structured interviews, to collect not only numerical data, but also to get some deeper insights by interviewing representatives of different groups (segmented by age and expertise, including visually impaired persons).

Sample

The survey included 310 participants in total (144 before and 166 after music was introduced in the MNT). We planned a simple random sample. However, the circumstances differed under silent conditions (SC) and music conditions (MC). MC mode also included an attractive and musically enriched special exhibition²⁵, which could have impacted the results. There were more organized group visits in the MC mode, which specifically included student groups. Besides, SC was mainly during the summer, when museums are less frequently visited in general, while MC was in the autumn, when interest in museum visits is generally higher, which might have also impacted the results of the current study.

24 Wan C. Y., Wood A. G., Reutens D. C. and Wilson, S. J. (2010) Early but not late-blindness leads to enhanced auditory perception, *Neuropsychologia*, Vol. 48, pp. 344–348; Bogusz E., Koprowska H. and Skrodzka E. (2012) Investigation of performance in selected psychoacoustic tasks by visually impaired children and teenagers, *Acta Physica Polonica A*, Vol. 121, No. 1A, pp. 13–18.

25 Jovanović Simić, J. i Marković, A. V. (2021) Razvoj i primena rendgen tehnologije kod Srba od Tesle i Pupina do danas, Izložba u Muzeju Nauke i Tehnike, Beograd, od 27. 10. 2021. do 30. 12. 2021.

Again, it is very important to note that the project was primarily designed as an artistic project, while the research dimension was additionally designed to collect preliminary data for future research on larger samples.

In addition to the survey, twenty-two in-depth interviews were conducted in the MC mode. Representatives of different age groups were interviewed (three respondents from each group: young people up to 18 years old, adults 35-65 years old and retired people 65+), as well as from the professional public (a total of six respondents from the groups of composers, art historians and curators). The visually impaired group included four respondents aged 13-16 years, and three adults (including a school music teacher).

Instruments (description of variables)

A specifically designed questionnaire for the pre-music and post-music surveys contained several sections. Apart from the current study aims, the instrument also referred to internal goals of the MST officials to learn more about their audience (e.g. frequency of visiting the MST, obstacles for more frequent visits, intentions for future visits, whether they came alone or in company, who with etc.). In this section, we have described variables relevant for this study.

1. Socio-demographic data (gender, age categorized in groups 15-17, 18-30, 31-45, 46-65, 66 and older; education operationalized as the last finished level of education/school: elementary school, high school, BA, MA, PhD; employment status: high school students, university students, employed, unemployed, retired)
2. Frequency of visiting the MST (at least four times a year, two to three times a year, once a year, once in several years, current visit is the first one)
3. General impressions on the current visit (“How much did you like this visit to the MST in general?”; “How much were you impressed and ‘got into the story’ during the visit?”; “How much are you satisfied by the atmosphere in the museum?” – all in Likert scales from 0=not at all, to 10=very much)
4. A list of attributes to describe the aesthetic emotional experience (participants checked the attributes that reflected their experience²⁶)
5. Memory of exhibits: participants were asked to recall up to ten items from the current visit

The semi-structured interview also had several sections, as part of the larger study, but here we focused on those relevant for the current study: general impressions on the MST visit and impressions about the music (general impressions, emotional experience, how the music fits the museum space and exhibits).

26 Selected list from: Schindler, I. Hosoya, G. Menninghaus, W. Beermann, U. Wagner, V. Eid, M. et al. (2017) Measuring aesthetic emotions: A review of the literature and a new assessment tool. PLoS ONE, 12(6).

Procedure

Quantitative data were collected from mid-July to the end of September (silent condition), and from mid-October to the end of November (music condition). Questionnaires were offered in paper-pencil form by the research team members of the Centre for Applied Music. Due to the relatively small number of visitors (especially during summer), the initial plan to approach every fifth visitor and select only one member of the same group was changed. Instead, every other visitor was approached and invited to fulfil the questionnaire. A small percentage (4.5%) of visitors refused to participate, which is common for cultural participation research. However, 12.5% did not respond to more than 50% of questions, so their questionnaires were excluded from analysis. Given the sample size and characteristics, together with the notified differences in the circumstances in SC and MC, we have interpreted results with caution, providing them mainly for illustrative purposes and identifying trends that could be useful directions for future researches.

The interviews were organized face-to-face in the MST space (audio recorded), except for the two that were organized via online video call. All interviews were conducted immediately after the visit.

RESULTS

Results of the survey

Socio-demographic data. The results show that both in SC and MC modes there were more females than males, which is common for cultural participation studies, while it is interesting coincidence that the percentage of females was the same in the SC and MC (63.6%). There were more young people in MC (age group 15-17 years: 17.2%; 18-30 years: 58.5%, 31-45 years: 23.3%) then in SC (age group 15-17 years: 7.7%; 18-30 years: 18.7%, 31-45 years: 56%). Similarly, the SC and MC groups differed in the employment status, as mentioned in the Method section. In MC groups, there were more high school and university students, while in the SC groups there were more employed visitors (Figure 1).

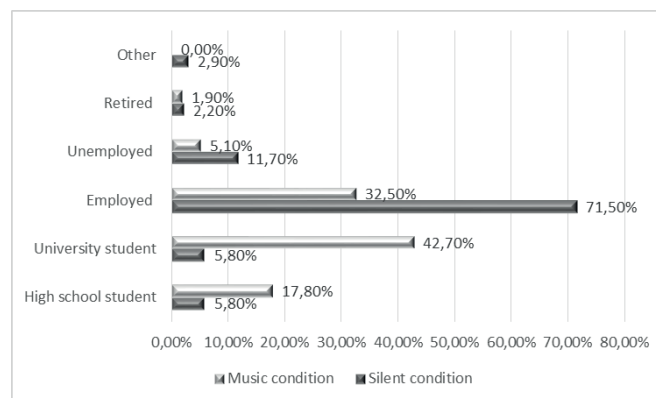


Figure 1. Sample by employment status

Education level also differed between SC and MC groups: it seems that, in the SC mode, there were more educated audiences (Figure 2), but since the question was operationalized as “the last finished level of education”, many students (58.7%) were labelled as high schoolers, while others marked higher levels of education (35% college or university, and 5.3% MA and PhD). Given those differences between samples in the SC and MC groups, we have conducted an additional control analysis on the effects of socio-demographic variables where it was meaningful.

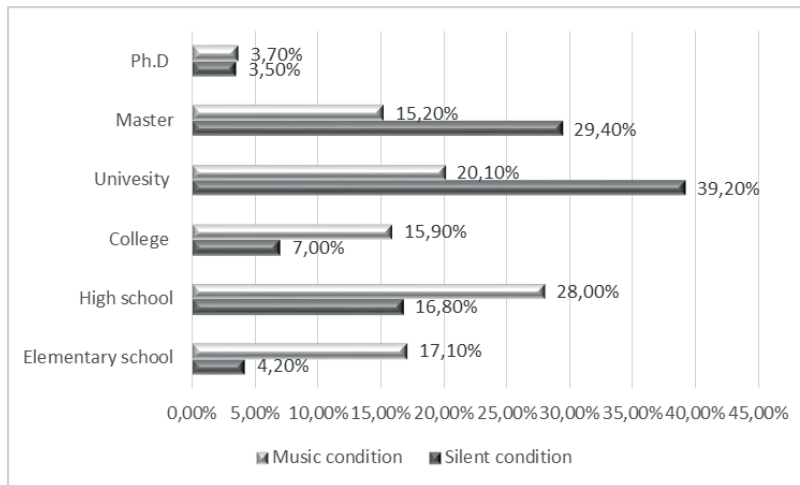


Figure 2. Sample by education level (last finished school)

Frequency of visits. A significant percentage of visitors in both SC and MC groups came to the MNT for the first time, which is a great potential for audience development (Figure 3).

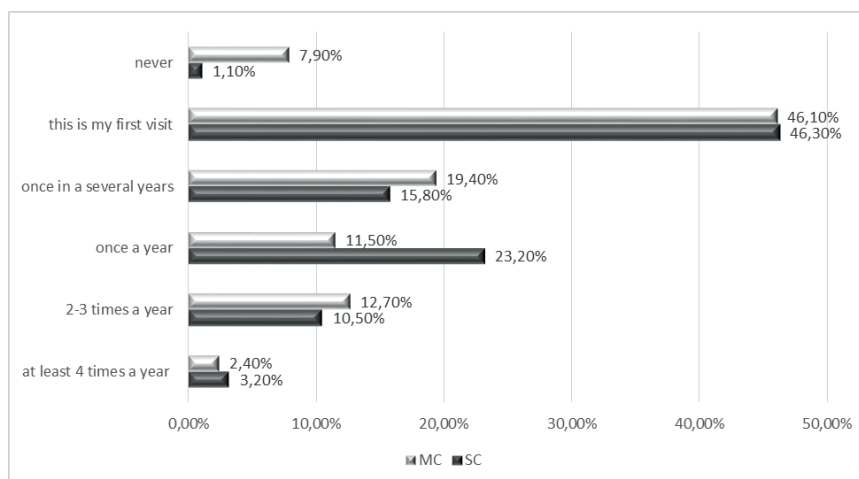


Figure 3. Sample by the frequency of visiting the MST

General impression on the museum visit. The visit to the MST was evaluated positively both before and after the introduction of music: on a scale from one to ten, the average rating is greater than eight (Figure 4). The differences in ratings before and after the introduction of music were not statistically significant, but in reply to all three questions concerning the general impression the trend was the same and leaned towards more positive ratings after the introduction of music.

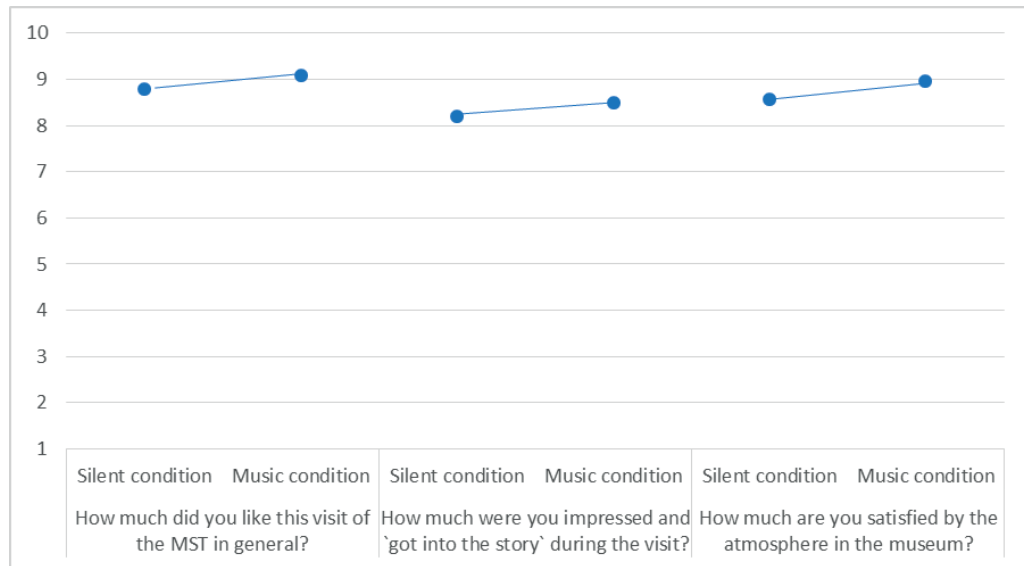


Figure 4. General impressions on the MST visit (Means are presented)

Emotional experience. In line with the results of the meta-analysis of earlier studies on aesthetic emotions, and proposing a new scale²⁷, we have selected a list of attributes and asked participants to mark those that best describe their experience in the MST. The results have shown relatively uniform descriptions emphasizing positive experiences. However, in the silent condition mode, the attributes “touched”, “happy”, “sentimental” and “nostalgic” were used somewhat more often, while in the music condition mode, those indicating a drive to action were used more often (“motivated to act”, “spurred me on”, “sudden insights”, “mentally engaged”), as well as the attributes like “surprised”, “delighted”, “fascinated” (Figure 5).

²⁷ Schindler, I. Hosoya, G. Menninghaus, W. Beermann, U. Wagner, V. Eid, M. et al. (2017) Measuring aesthetic emotions: A review of the literature and a new assessment tool, PLoS ONE, 12(6).

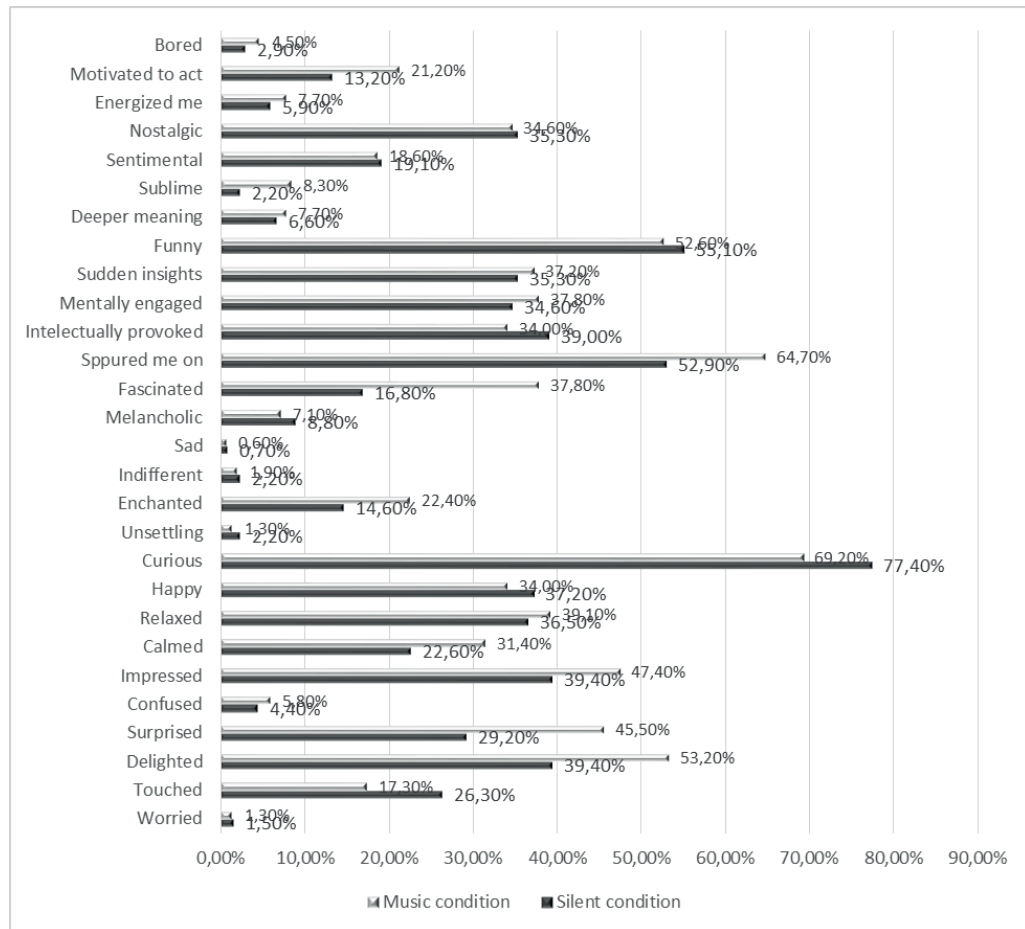


Figure 5. Description of the experience in the MST, multiple responses (selected attributes from: Schindler et al., 2017)

Memory. A higher number of museum exhibits were recalled by the group from MC mode ($M = 8.2$, $SD = 3.12$) compared to the SC mode ($M = 6.49$, $SD = 3.20$), and that difference was statistically significant $F(1, 227) = 16.381$, $p < .001$ (Figure 6). To check the interaction with age, we additionally employed ANOVA with two factors (age categories and music/silent condition), but neither age nor interaction were even close to statistical significance (for age effect, $p = .302$, while for interaction $p = .888$).

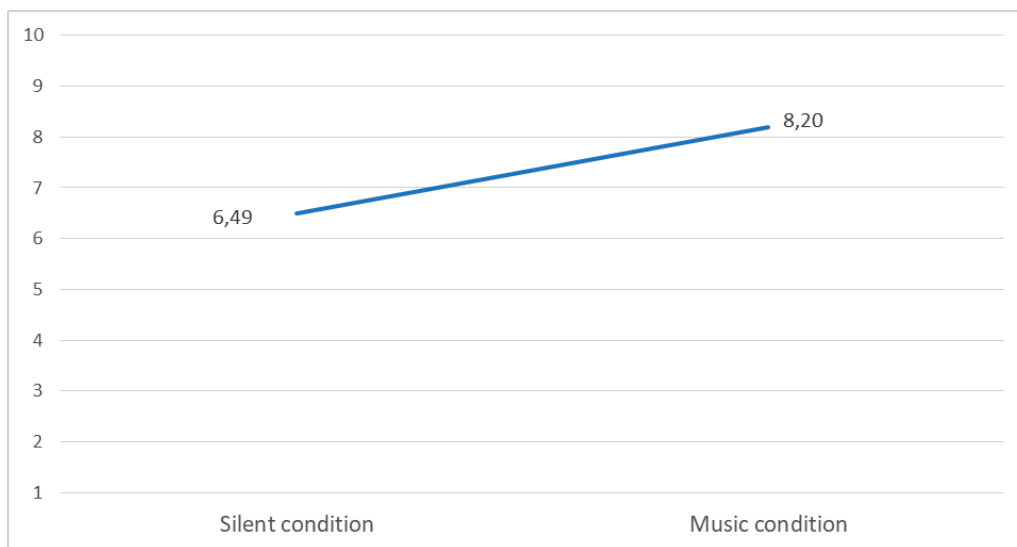


Figure 6. Number of recalled MST exhibits (out of 10 requested)

Qualitative (thematic) analysis

In general, all groups of participants had similar impressions of the music in the museum: they emphasized that the music complemented the experience by interacting with the exhibits and creating the desired atmosphere, emotions and moods in the visitors.

Music gives the space a special atmosphere that is different, it somehow moves us, gives us focus and inspires us to be in the moment, so that we don't think about other things (General population, Adults 35-65 years old).

The space is quite acoustic and the music itself sets a kind of ambient all the time. These are some specific sounds and some buzzing that is very interesting and not annoying. And the light sometimes reminds me of the Tesla lamp, it's somehow whitish-purple. Then, it all together creates a super atmosphere, a bit scientific. You look at the ceiling and you see retro lamps up there, big metal ones, that can also be seen as part of the setting (General population, Adults 35-65).

If everything were to sound perfect and fit the part I'm watching, it would be fascinating. But then again, music like that could be distracting, which is not the goal. It's clear that it can't follow everyone who looks around at all times. For example, the sounds of space were perfect for me while looking at the weights on the different planets. Even when the match was less than perfect, I had the feeling that everything was in its place (Professional public - Music).

They put together which part goes with which music. For example, the music in the playroom was different than upstairs and that's why I really liked it. Here, after all, games are everything, and then the music is different. (Young population < 18 yo).

It helps us create a whole picture in our head (Young population < 18 yo).

Although the visitors have registered the music more or less consciously, they all shared the opinion that the music should not be figural. It should not distract the focus of attention, but affect the whole experience from the background “depth”, a bit like film music.

Although there was some sound, it was in the background so I didn't even consciously register it: that's probably the point (General population, Adults 35-65).

We heard not like a melody, but sounds – robotic, various hums, hums. It's kind of just right. You notice the sound, but it doesn't disturb you and fits into the ambience. As if it holds your attention and presence, displaces you from your thoughts (General population, Adults 35-65 years).

What was important about the music that I noticed was its ambient quality, meant to complement the impression rather than being the centre of attention on its own. Music is only an accompanying element, which completes the whole story (Professional public - Music).

This music does not exist by itself, but depends on the context and the environment. People often don't notice that music the way they notice other types of music. It makes the atmosphere better on a less conscious level. Perhaps it is possible to compare it to film music. Without it, people would not feel the story and emotions. However, people do not concentrate on the music but on the action itself. And music has a constant influence (Professional public - Music).

I have an impression that when I walk through that space I don't even have to notice the music. That doesn't mean that the music doesn't exist in my head or that it didn't reach me, but that it merged super well with the environment, like a symbiosis of music and exhibits, and everything together makes that story very successful. As if it is interwoven, an integral part of it, it exists there and its place is there. (Professional public, historical art)

It is somehow soothing, to be enjoyed (Young population < 18 yo).

According to general visitors, as well as members of the professional public, the music composed and applied in the Museum of Science and Technology had no negative effects on their visit or mind sets. It was not disturbing or distracting and in no way diminishing or impairing to the experience. Also, the music was described as pleasant and ‘just right’, stimulating, but at the same time unobtrusive, ambient and zen, well-paced and suitable for a scientific atmosphere and a bit out-of-this-worldish.

The music is not loud and aggressive, but it is noticeable. It is unusual, these are not everyday sounds. However, it does not require so much concentration that it distracts you from the setting. It's just right. It has an effect similar to the Tibetan sound bowls, it induces some tranquillity and at the same time excites (Professional public - Music).

The music really complemented the whole experience both on the lower floor and on the upper one. It was beautifully chosen, as if fitting into the setting at every moment. It's

more sound effects, robotic voices, sounds reminiscent of outer space. It was changing, but all the time it was somehow flowing. The sounds are not very dynamic, they calm down and give you a pace at which you will look around, you no longer feel as if you are rushing somewhere (Professional public - Music).

The feeling evoked by the music matched the effect of the exhibition flow. The music was somewhat unpredictable, I didn't know what was to expect next, like when I look at exhibits. Those surprises raised the energy level (Professional public - Music).

In the perception of visitors, the encompassing presence of music in the space is compared to a “flowing river”, “soundscapes” or “sailing through time”.

I think the music added a lot to the atmosphere. It was abstract, meditative music. They were musical carpets, like landscapes of sound, peaceful and pleasant. You didn't notice it, but if it wasn't there you would notice the hollowness in everything. This means that it was composed properly (Professional public - Music).

The music sounds soothing, but somehow relieves that silence and emptiness. It's light, not scary like for example in the Jewish holocaust museum. The instruments are recognisable, but everything seems put together and it's like bubbling water or gentle flow of a river. In my opinion, it could be a little louder, because people here comment among themselves and read aloud. And when there is more noise, it is less audible (General population, Pensioners).

I felt like moved from reality, it took me back to that time, because that music described everything. Even while our guide was talking, everything just fell into place with the music (Young population < 18 yo)

The visitors have agreed that the applied music complements and enhances the basic moods and have stated that they were induced to feel calmness, curiosity and stepping out from everyday reality. Without the music, they would imagine the atmosphere to be more impersonal, cold and distant.

Without sound it would be boring, this way it evokes the science, like some Kraftwerk sound. Let's feel like science researchers. It fits perfectly when you see those old machines, music that represents a time machine, as if we are sailing through something (General population, Adults 35-65 years).

There was no such music in museums before, you rather entered the dead silence and looked at the exhibits and paintings. Like empty rooms. More recently, since music has been appearing in venues, it is livelier and more beautiful (General population, Pensioners).

If there was no music, everything would be cold and impersonal, like in a garage or a warehouse. The music colours it nicely, it gives some warmth to the atmosphere. With this music, we feel as if we are on home ground (Professional public - Music).

Music gives a special atmosphere to the space, which is different, somehow moves us, gives us focus and makes us present, not thinking about other things (General population, Adults 35-65 years).

Visually impaired visitors have noticed the music more than other groups, and it helped them more in completing the experience, the exhibition being more sensorial and music also filling the gaps between the exhibits, announcing the upcoming, often surprising exhibit. They also expected the sounds to be more practically related to specific objects or exhibits. On a footnote, visually impaired teenagers at few points felt the music was like “in scary movies”, being startled by sudden (and for them) contextually isolated cues.

We have no idea... until we reach a certain object to touch it, we don't know what it is. I anticipated that music would follow our path and play the sounds of the objects we touch. This music was very different and relaxing in a pleasant way. I'm really delighted. (Visually impaired population).

When I was at an exhibition before, I didn't even notice it. While walking this time I paid more attention. This was like some background that you may or may not notice. Something catches your attention and then it's more important, and the music is somewhere in the back, maybe in the unconscious. (Visually impaired population).

When we move from one theme to another, the music introduces us to a new adventure (Visually impaired population).

It was not too loud, in some moments it seemed to evoke the atmosphere of that time the objects were from (Visually impaired population).

Importantly, the group reacted positively to the inclusive aspect of this study, and told us that the sounds in museums can serve multiple purposes.

I would like to thank everyone who remembered us not only when it was the day of the white cane, the day of the disabled etc., but also for noticing us on ordinary days... You wanted to help us and adapt it so that we could also have some nice things to participate in. It means that you have considered us perhaps not as equals, but here you are to offer us the same thing as to the rest of the world (Visually impaired population).

In general, the atmosphere in the museum is phenomenal! It's honestly great! Relaxing (Visually impaired population).

I would recommend others to come, but I wouldn't tell them anything in particular. Just to relax and enjoy. And feel. (Visually impaired population).

DISCUSSION AND CONCLUSION

Applied music for museums and galleries (synomusic) remains an underexplored topic both in terms of accumulating scientific insights about its effects on emotional

and cognitive processes of visitors, and in terms of resources for audience development. The current project aimed to contribute to both areas by providing some insights and suggesting directions for future research.

The results of the current project have indicated that applied music in museums has beneficial effects on general experience of the museum atmosphere, while also relating to specific emotional experience and memorization of the content during the visit. More specifically, the music effects could be traced in all three types of psychological processes: emotional (music affected the mood in a positive and stimulating way), cognitive (recalling the museum exhibits was higher when music was present), and motivational (being moved to act).

When discussing the effects of music on emotions, it is worth mentioning that museum visitor experience is generally positive, which was also found in previous studies²⁸. Moreover, involving music into museum events is not about overcoming the unpleasant silence, but adding a new dimension of the experience. The results of the current study also showed that some positive attributes dominated in silent condition mode (such as “touched”, “happy”, “sentimental”, and “nostalgic”) while others dominated in music condition mode (such as “delighted”, “fascinated”). Also, the music condition mode involved more of those impressions moving to action (e.g. “motivated to act”, “spurred me on”, “sudden insights”, “mentally engaged”). Qualitative analysis additionally revealed visitors’ perception of music influence as a stimulation to explore, spur of curiosity, accompanied by relaxing effects at the same time.

The intention of composers to not distract the main content (perception and experience of museums exhibits) seems to have been fulfilled, since the music was generally perceived as having a background effect contributing to the general atmosphere in the museum space. The music was perceived as affecting the experience from the background; it was inconspicuous and did not distract attention but helped focusing. Moreover, the music was perceived as making a “synesthetic” unifying effect with the museum space, exhibits and visitor observers²⁹, like “a flowing river”, “sound carpets” or “sailing through time”. The attributes for describing the music were: pleasant, appropriate, stimulating, ambiental, meditative, unobtrusive, not too dynamic, suitable for a scientific atmosphere, unusual.

An interesting effect of the applied music in MST, worth to be explored further, is about the memory. While past studies showed mixed results³⁰, they also indicated that

28 Martinović, D. (2010) Muzejska publika, *Kultura*, Vol. 127, pp. 334-348; Jokić, B. i Žeželj, I. (2013) Why festival museum attendance cannot predict regular museum attendance: Examining the attitude-behavior relationship, *Kultura*, Vol. 140, pp. 445-469; Jokić, B. (2016) Predictors of intentions and behavior: Can museums’ festivals increase the popularity of museums? *Kultura*, Vol. 152, pp. 331-349.

29 Марковић, А. В. и Јокић, Б. (2022) Синомузика – примењена музика за галерије и музеје. Ка новом моделу развоја музејске публике и презентацији музејског садржаја, *Flogiston* br. 30, str. 381-396.

30 Mammarella, N. Fairfield, B. Cornoldi, C. (2007) Does music enhance cognitive performance in healthy older adults? The Vivaldi effect, *Aging Clin Exp Res*, Vol. 19, No. 5, pp. 394-399; Fassbender, E., Richards, D., Bilgin, A., Ihompson, W. F. and Heiden, W. (2012) VirSchool: The Effect of Background Music and

complex music can affect the memory by involving many moderating variables, such as music rhythm and familiarity³¹. So, a more rigorous research method is required³². While our study could also be further methodologically improved (e.g. more rigorous experimental design), the results we have obtained are quite robust indicating beneficial effects of music on memorization processes, regardless of age. Together with previously mentioned beneficial effects of music on emotions, including moving to action and mental stimulation, our results go in the direction of the arousal and mood hypothesis³³ (Thompson et al., 2001). However, more research is needed to replicate these findings.

Interviewing a group of visually impaired visitors, both adults and teenagers, was also valuable. Two insights are worth further exploring: general impressions and differences between adults and teenagers. All of them seemed to notice the music more intensely and to deem it more important for the complete experience than others. They emphasized how music had fulfilled what would otherwise be emptiness between two exhibits, somehow announcing what would happen next and making an atmosphere similar as in movies. However, teenagers noticed that the music sometimes had scary effects, “like in scary movies”, and some of them shared that it would be better if sounds were more specifically related to the exhibited objects. On the one hand, that can reflect specific teenager experiences and interests, while on the other hand, it also indicates the need for experiencing objects in a way that compensates the lack of visual information and makes them more familiar through specific sounds. That would certainly go in another direction as well, as sounds in museums do not only imply music, and their purpose can be different. For example, there is a differentiation of five possible ways of using sounds in museums: sound as lecturing; sound as an artefact; sound as ambiance/soundtrack; sound as art; sound as crowd curation.³⁴ All of them are worth further exploring, especially among visually impaired visitors.

Immersive Display Systems on Memory for Facts Learned in an Educational Virtual Environment, *Computers and Education*, Vol. 55, pp. 490–500; Christopher, E. A. and Shelton, J. T. (2017) Individual differences in working memory predict the effect of music on student performance, *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, Vol. 6, No. 2, pp. 167–173; Musliu, A., Musliu, A., Berisha, B., Musaj, A., Latifi, D. and Peci, D. (2017) The Impact of Music in Memory, *European Journal of Social Science Education and Research*, Vol. 4, No. 4, pp. 222–227.

31 McElhinney, M. and Annett, J. M. (1996) Pattern of Efficacy of a Musical Mnemonic on Recall of Familiar Words over Several Presentations, *Perceptual and Motor Skills*, Vol. 82, No. 2, pp. 395–400; Purnell-Webb, P. and Speelman, C. P. (2008) Effects of Music on Memory for Text, *Perceptual and Motor Skills*, Vol. 106, No. 3, pp. 927–957.

32 De la Mora Velasco, E. and Hirumi, A. (2020) The effects of background music on learning: a systematic review of literature to guide future research and practice, *Education Tech Research Dev* Vol. 68, pp. 2817–2837.

33 Thompson W. F., Schellenberg E. G. and Husain G. (2001) Arousal, mood, and the Mozart effect, *Psychol Sci*, Vol.12, No. 3, pp. 248-251.

34 Current sound-based multimodal museum exhibitions are diverse. Cortez (Cortez, A. (2022) Museums as sites for Displaying Sound Materials: A FiveUse Framework. *Sound Studies*, Vol. 8, No. 1) has recently mapped and categorized them into a five-use framework, namely: sound as lecturing; sound as an artefact;

If we go back to the music in museums, results of the current study are in line with previous research findings that background music provokes different emotions, depending on the valence and music likability.³⁵ In addition, individual differences also moderate the experience,³⁶ enabling visitors to have a specific experience in the same space listening to the same music. It is especially important to underline again that previous research was conducted on the use of popular and classical music already composed for other occasions, while current study was conducted in the ambience of specifically composed music for the MST space and for the permanent exhibition. This leaves the possibility to explore the subject further so as to check how different compositions impact visitor experience of the same museum collection and space. With only a handful of experimental examples of composing this kind of applied music for exhibitions and museums, there is a need to develop composing rules and methodology for participatory applied music, with multidisciplinary experts exploring this theme.

Limitations of the quantitative segment of the study, in terms of different circumstances (i.e. attractive special exhibition also accompanied with applied music) that have impacted sample characteristics have also revealed how innovative tools could be successful in developing audiences by attracting those with underdeveloped habit of visiting museums. That segment of audience is usually labelled as potential audience: those who have positive attitudes but lack the habit to visit certain cultural programmes – in this case museums³⁷. Unlike those who will visit museums regardless of specific attraction measures (regular museum audience/visitors) or those who are not interested in museums or even have negative attitudes (non-audience/visitors), the potential audience/visitors should be a focus of attention of museum professionals. Applied music provides one way of attracting them. It is additionally useful as it can be also promoted on social networks and other digital platforms.

On top of addressing the low level of active involvement of audiences in museum programmes, an original applied music score for museums and galleries (synomusic) could play a significant role in fulfilling contemporary needs of museums and modern museology. Introduction of a new digital and sonic atmosphere into museums and sharing of

sound as ambiance/soundtrack; sound as art; sound as crowd-curation

35 Braun Janzen, T., de Oliveira, B., Ventrone Ferreira, G., Sato, J. R., Feitosa-Santana, C. and Vanzella, P. (2023) The effect of background music on the aesthetic experience of a visual artwork in a naturalistic environment. *Psychology of Music*, Vol. 51, No. 1, pp. 16–32.

36 North, A. C. (2010) Individual Differences in Musical Taste, *The American Journal of Psychology*, Vol. 123, No. 2, pp. 199–208; Garrido, S. and Schubert, E. (2011) Individual Differences in the Enjoyment of Negative Emotion in Music: A Literature Review and Experiment, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 28, No. 3, pp. 279–296.

37 Martinović, D. (2010) Muzejska publika, *Kultura*, Vol. 127, pp. 334–348; Jokić, B. i Žeželj, I. (2013) Why festival museum attendance cannot predict regular museum attendance: Examining the attitude-behavior relationship, *Kultura*, Vol. 140, pp. 445–469; Jokić, B. (2016) Predictors of intentions and behavior: Can museums' festivals increase the popularity of museums? *Kultura*, Vol. 152, pp. 331–349.

the new promotional model in communication of cultural heritage with audible elements with the potential audience could contribute to the development of the museum audience.

REFERENCES:

- Bogusz E., Koprowska, H. and Skrodzka, E. (2012) Investigation of performance in selected psychoacoustic tasks by visually impaired children and teenagers, *Acta Physica Polonica A*, Vol. 121, No. 1A, pp. 13–18.
- Boltz, M., Shulkind, M. and Kantra, S. (1991) Effects of background music on the remembering of filmed events. *Memory and Cognition*, 19(6), pp. 593–606;
- Braun Janzen, T., de Oliveira, B., Venterim Ferreira, G., Sato, J. R., Feitosa-Santana, C. and Vanzella, P. (2023) The effect of background music on the aesthetic experience of a visual artwork in a naturalistic environment, *Psychology of Music*, Vol. 51, No. 1, pp. 16–32. <https://doi.org/10.1177/030573562211079866>
- Brenner, B. (2016) *Does music matter for museums? Understanding the impact of music*. Master Thesis, University of Washington, retrieved from <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36368>
- Bubaris N. (2014). Sound in museums – museums in sound. *Museum Management and Curatorship*, 29(4), pp. 391-402.
- Cheah, Y., Wong, H. K., Spitzer, M. and Coutinho, E. (2022) Background Music and Cognitive Task Performance: A Systematic Review of Task, Music, and Population Impact, *Music & Science*, Vol. 5. <https://doi.org/10.1177/20592043221134392>
- Chia-Li Chen and Chen-Gia Tsai (2015) The Influence of Background Music on the Visitor Museum Experience: A Case Study of the Laiho Memorial Museum, Taiwan, *Visitor Studies*, 18(2), p183-195. <https://doi.org/10.1080/10645578.2015.1079098>
- Christopher, E. A. and Shelton, J. T. (2017) Individual differences in working memory predict the effect of music on student performance, *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, 6(2), pp. 167–173. <https://doi.org/10.1016/j.jarmac.2017.01.012>
- Cohen, A. J. (2010) Music as a source of emotion in film, in P. Juslin, and J. Sloboda (eds.) *Music and emotion*, New York: Oxford University Press pp. 879–908.
- Cortez, A. (2022) Museums as sites for Displaying Sound Materials: A Five Use Framework. *Sound Studies*, 8(1); <https://doi.org/10.1080/20551940.2021.1975442>
- De la Mora Velasco, E. and Hirumi, A. (2020) The effects of background music on learning: a systematic review of literature to guide future research and practice, *Education Tech Research Dev.* 68, 2817–2837; <https://doi.org/10.1007/s11423-020-09783-4>
- De Vischer, E. (2018) “Resonant Bodies” the Albert and Victoria Museum Gallery. Retrieved from: <https://www.vam.ac.uk/research/projects/sound-in-museums-new-engagements-new-tool-new-audiences>
- Bubaris, N. (2014) Sound in museums – museums in sound, *Museum Management and Curatorship*, 29(4), pp. 391-402.
- Eschrich, S., Münte, T. F. and Altenmüller, E. O. (2008) Unforgettable film music: The role of emotion in episodic long-term memory for music. *BMC Neuroscience*, 9(48); <https://doi.org/10.1186/1471-2202-9-48>
- Fassbender, E., Richards, D., Bilgin, A., Ihompson, W. F. and Heiden, W. (2012) VirSchool: The Effect of Background Music and Immersive Display Systems on Memory for Facts Learned in an Educational Virtual Environment. *Computers and Education*, 55, pp. 490–500.

- Garrido, S. and Schubert, E. (2011) Individual Differences in the Enjoyment of Negative Emotion in Music: A Literature Review and Experiment, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(3), 279–296. <https://doi.org/10.1525/mp>; 2011. 28. 3. 279
- Jokić, B. i Žeželj, I. (2013) Why festival museum attendance cannot predict regular museum attendance: Examining the attitude-behavior relationship. *Kultura*, 140, pp. 445–469.
- Jokić, B. (2016) Predictors of intentions and behavior: Can museums' festivals increase the popularity of museums? *Kultura*, 152, pp. 331–349.
- Jovanović Simić, J. i Marković, A. V. (2021) Razvoj i primena rendgen tehnologije kod Srba od Tesle i Pupina do danas, *Izložba u Muzeju Nauke i Tehnike*, Beograd, 27. 20. 2021 do 30. 12. 2021.
- Kämpfe, J., Sedlmeier, P. and Renkewitz, F. (2011) The impact of background music on adult listeners: A meta-analysis, *Psychology of Music*, 39(4), pp. 424–448. <https://doi.org/10.1177/0305735610376261>
- Lupone, M., Lanzalone, S., Gabriele, A. and De Luca, M. (2015) *Forme Immateriali* by Michelangelo Lupone: structure, creation, interaction, evolution of a permanent adaptive music work. Proceedings, EAW2015 a tecnologia ao serviço da criação musical.
- Mammarella, N. Fairfield, B. and Cornoldi, C. (2007) Does music enhance cognitive performance in healthy older adults? The Vivaldi effect, *Aging Clin Exp Res*, 19(5), pp. 394–399. <https://doi.org/10.1007/BF03324720>
- Marković, A. V. (2005) *Синтезија 01, Музика за изложбу: Дислокације: уџојијски њросџори*, (9:40), Галерија Озоне у Београду, Градска галерија у Смедереву и Културни центар у Сопоту, од 25. 12. 2005. до 20. 03. 2006.
- Marković, A. V. i Jokić, B. (2022) Синомузика – примењена музика за галерије и музеје. Ка новом моделу развоја музејске публике и презентацији музејског садржаја, *Flogiston*, 30, стр. 381–396.
- Martinović, D. (2010) Muzejska publika. *Kultura* br. 127, str. 334–348.
- McElhinney, M. and Annett, J. M. (1996) Pattern of Efficacy of a Musical Mnemonic on Recall of Familiar Words over Several Presentations, *Perceptual and Motor Skills*, 82, (2), pp. 395–400.
- Musliu, A., Berisha, B., Musaj, A., Latifi, D. and Peci, D. (2017) The Impact of Music in Memory, *European Journal of Social Science Education and Research*, 4(4), pp. 222–227.
- Nadler R. T., Rabi R. and Minda J. P. (2010) Better mood and better performance. Learning rule-described categories is enhanced by positive mood, *Psychological Science*, 21(12), 1770–1776. <https://doi.org/10.1177/0956797610387441>
- North, A.C. (2010) Individual Differences in Musical Taste, *The American Journal of Psychology*, 123,(2), pp. 199–208. <https://doi.org/10.5406/amerjpsyc.123.2.0199>
- Parke, R. Chew, E. and Kyriakakis, C. (2007) Quantitative and visual analysis of the impact of music on perceived emotion of film, *Computers in Entertainment*, 5(3); <https://doi.org/10.1145/1316511.1316516>
- Pavlović, I. and Marković, S. (2011) The effect of music background on the emotional appraisal of film sequences. *Psihologija*, 44(1), pp. 71–91.
- Purnell-Webb, P. and Speelman, C. P. (2008) Effects of Music on Memory for Text, *Perceptual and Motor Skills*, 106, (3), pp. 927–957.
- Rauscher, F. H., Shaw, G. L. and Ky, K. N. (1993) Music and spatial task performance, *Nature*, 365, 611. <https://doi.org/10.1038/365611a0>
- Reay, P. (2004) *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, Auckland: Wallflower Press.
- Saarikallio, S. and Erkkilä, J. (2007) The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35(1), pp. 88–109. <https://doi.org/10.1177/0305735607068889>
- Sloboda, J. A. and O'Neill, S. A. (2001) Emotions in everyday listening to music, in: Juslin, P. N. and Sloboda, J. A. (eds.), *Music and emotion: Theory and research*, Oxford University Press, pp. 415–429.

- Stocker, M. (1995) Exhibit sound design, *Museum International* 47(1), pp. 25–28.
- Thomas, T. (1997) *Music for the movies*, Los Angeles, CA: Silman-James Press.
- Thompson, W. F., Schellenberg, E. G. and Husain, G. (2001) Arousal, mood, and the Mozart effect. *Psychological Science*, 12(3), pp. 248–51; <https://doi.org/10.1111/1467-9280.00345>
- Wiens, K. and de Vischer, E. (2019) How do we listen to museums?, *Curator The Museum Journal*, 62(3), 277–281. <https://doi.org/10.1111/cura.12318>
- Wan, C. Y., Wood, A. G., Reutens D. C. and Wilson, S. J. (2010) Early but not late-blindness leads to enhanced auditory perception, *Neuropsychologia*, 48, pp. 344–348.

Биљана Јокић, Александар В. Марковић и Ивана Луковић

Завод за проучавање културног развитка, Београд;

Центар за примењену музику, Београд

ЕФЕКТИ ОРИГИНАЛНО КОМПОНОВАНЕ ПРИМЕЊЕНЕ МУЗИКЕ У МУЗЕЈИМА НА ДОЖИВЉАЈ ПОСЕТИЛАЦА

РЕЗУЛТАТИ ПИЛОТ СТУДИЈЕ У МУЗЕЈУ НАУКЕ И ТЕХНИКЕ У БЕОГРАДУ

Сажетак: Оригиналнo компонована примењена музика у музејима (синомузика) је иновативан приступ у представљању музејских експоната и привлачењу публике. Међутим, њена употреба је недовољно развијена, као и истраживања ефеката на доживљај посетилаца. Наше пилот истраживање имало је за циљ да истражи ефекте такве музике на доживљај посетилаца Музеја науке и технике у Београду. Дизајн студије је укључивао анкетирање пре (ситуација тишине, СТ) и после (ситуација с музиком, СМ) примене музике у простору музеја (укупно $N = 310$), као и дубинске интервјуе у СМ ($N = 22$). Резултати су показали да је оригинална примењена музика унапредила општи доживљај музејске поставке. Музика, која се сматра неодвојивим елементом доживљаја, описана је као да делује у интеракцији са експонатима и простором како би оживела доживљај, учинила га потпунијим и побољшала утиске посетилаца. Ефекти музике компоноване за сталну поставку музеја испољили су се у сва три домена психичких процеса: у емоционалним (поправља расположење посетилаца), когнитивним (буди памћење, радозналост и жељу за ширењем знања) и мотивационим (подстиче на игру и акцију). Ефекти се манифестују у свим групама, посебно у групи посетилаца музеја са оштећеним видом.

Кључне речи: *примењена музика, њозадинска музика, музејска њублика/њосејшиоци, есејеско искусејво, емоционално искусејво, усејицај музике на њамћење*

Љубица Крминац

Радио-телевизија Србије, Радио Београд 2, Београд

DOI 10.5937/kultura2277133K

УДК 316.774:654.191(497.11)"2020/2022"

005.334:[616.98:578.834(497.11)"2020/2022"

Стручни рад

Датум пријема: 21. 3. 2023.

Датум прихватања: 12. 5. 2023.

МОДИФИКАЦИЈА ПРОГРАМСКИХ САДРЖАЈА РАДИЈА У ТОКУ ПАНДЕМИЈЕ

СТУДИЈА СЛУЧАЈА РАДИО БЕОГРАД 2/РТС

Сажетак: *Текст је комбинација оригиналној емпиријској исцртавања, теоријској иредлошка, ирофесионалних зајажања, анализе и извођења закључака о уицају иандемије на модификацију ирограмских садржаја Радио Београда 2 Јавној медијској сервиса Србије. Професионални изазови иред овим ирограмом су били израженији, јер је било нужно очуваати ирограмску одрживост у ситуацији када су доађаји који ирестављају окосницу ирограмској концепцији иоиво нестали. Предмет исцртавања су домети кризно менаџмента, укључујући и оседној, Радио Београда 2 у ванредној ситуацији. Циљ исцртавања је да се кроз анализу кључних активности једној организационој дела Јавној медијској сервиса у нестандардним околностима ииврде његови капацитети – да остане доследан начелима која су иред њеа иостављена и да се дефинишу стандардне ироцедуре које се иредузимају и сироведе у условима ванредне ситуације. Очекује се да резултати овој исцртавања буду евиденција једној глобалној феномена – иозиције медија и медијских радника Јавној медијској сервиса у иандемијским околностима.*

Кључне речи: *Радио Београд 2, Јавни медијски сервис, иандемија, менаџмент ирограма, култура, одрживост*

УВОД

Друштвена важност медија је неупитна и произилази из незаменљивог интерактивног односа човека и средстава масовне комуникације. Медијски амбијент као део ширег, социјалног окружења, је неминовност савременог доба, а неопходност и незаменљивост традиционалних медија попут радија доказује се управо у ванредним ситуацијама, каква је свакако пандемија изазвана вирусом ковид-19, незабележена планетарна кризна ситуација у савременом добу.

Истраживање о извештавању домаћих медија у ванредним ситуацијама у Србији је показало да су управо традиционални медији у ванредним ситуацијама најважнији канал комуникације, упркос извесним ограничењима. Разлози су следећи: они представљају мост којим се грађани међусобно повезују и представљају спону са надлежним институцијама које управљају кризом. У том смислу је потврђена доминација Јавног медијског сервиса (ЈМС), због најцеловитијег извештавања (тачно, непристрасно, правовремено, целовито), за разлику од комерцијалних медија који су извештавали са емпатијом, али и елементима сензационализма.¹ На основу података Европске радиодифузне уније из 2020. године (horizont.net, 2021) у чак 79% европских земаља је евидентиран највиши ниво поверења у радио као медиј према коме се аудиторитум оријентише управо у кризним ситуацијама, због брзине информисања и једноставне доступности.² Слушаност радија у време пандемије је остала стабилна, а на дигиталним платформама чак и повећана³, на основу чега се може закључити да кризне ситуације наглашају друштвено важност медија, посебно традиционалних, укључујући ЈМС. „Осетљива друштвена ситуација потврдила је важност медија и њиховог деловања.”⁴ Наведени контекст потврђује да највиши ниво друштвене одговорности носе јавни медијски сервиси. С обзиром да је у Србији ова одговорна позиција поверена Јавном медијском сервису Србије, Радио-телевизији Србије (у даљем тексту ЈМС РТС), он је своју друштвено оправдану позицију и професионалне капацитете у сваком смислу, од програмског до продукционог, потврдио и у време ранијих кризних ситуација, каква је била нпр. НАТО агресија на Србију 1999. године. Међутим, ситуација изазвана вирусом ковид-19 представљала је потпуно нову врсту кризе и професионалног изазова за запослене у јединственој и специфичној медијској установи, каква је ЈМС.

Радио-телевизија Србије, као национална медијска кућа под овим називом, постоји од 1. јануара 1992. године, а 2005. је започета трансформација у Јавни медијски сервис. Данас функционише као Јавна медијска установа Радио-телевизија Србије, која медијске садржаје продукује и емитује на осам радијских и 12 телевизијских програма: на радију, телевизији и платформи „РТС планета”. Радио-Београд, као медијски део РТС система чине: Радио Београд 1 – информативни, Радио Београд 2 – културно-уметнички, Радио Београд 3 – научни и Радио Београд 202 – музички програм. Веб радио-канални „Радио-плетеница”, „Рокенролер” и „Вртешка дубок” су специјализовани музички програми народне, рок, дечије и евергрин музике. Иако су сви радијски програми у време пандемије функционисали у пуним капацитетима, за разлику од осталих медија и програма, опстанак Радио Београда 2 (у

1 Маричић, Н. и Николић, М. (2015) Медији у ванредним ситуацијама – Извештавање српских медија о поплавама у мају 2014. године, у: *Зборник радова ФДУ* бр. 27, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ, стр. 225–242.

2 Šimleša Londero S., *Kulturne i kreativne industrije u postpandemijskom svijetu: utjecaj pandemije na poslovanje radijskih nakladnika u Hrvatskoj*, стр 5, посећено 21. 01. 2022; на <https://hrcak.srce.hr/file/379723/>.
3 Исто, стр. 6.

4 Маричић, Н. и Николић, нав. дело.

даљем тексту РБ 2), као програма културе и уметности, био је доведен у питање, јер су културно-уметнички догађаји као примарни тематски основ и извор информација за продукцију програмских садржаја били обустављени. Због тога је управо тај организациони део ЈМС-а био изазов за научноистраживачку анализу – утолико пре што је преко 10 милиона послова у креативној индустрији широм света изгубљено у 2020. години као резултат још увек актуелне пандемије вируса короне.⁵ Оваква ситуација на планетарном нивоу се одразила и на овдашњу културну продукцију. Таквом ситуацијом је пред овај специјализовани програм, јединственог и специфичног концепта, постављен и изазов одрживости. Утолико је одлука менаџмента да се без обзира на наведене околности настави са континуираним емитовањем програма, без промене програмске шеме, била изузетно одважна и ризична менаџерска одлука. Валидност оваквог потеза заснивала се на постојећим програмским капацитетима, које чине људство, као креативно-стваралачки елемент, квалитетни и обимни архивски ресурси и најсавременије техничке могућности продукције програма.

У том смислу, амбиција овог емпиријског истраживања је да укаже на нужност развијања капацитета менаџмента у дефинисању концепата и процедура за ванредне ситуације, како би медији, а посебно јавни медијски сервис, били спремни да професионално одговоре на све врсте кризних ситуација и на тај начин оправдају своју примарну функцију: да буду у служби грађана (јавности). Амбиција истраживања је била указивање на специфичну функцију која је искристалисана управо кроз програм РБ 2 у време пандемије: важност постојања оваквог једног програма, посебно у оквиру ЈМС-а, којим је омогућено јединствено медијско премештање тематског фокуса са тема које су доминантно биле усредсређене на пандемију на културно-уметничке садржаје, као својеврсни афирмативни ескапизам у односу на планетарну друштвену кризу.

ТЕОРИЈСКО–МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

У контексту проучавања изабране теме, уочен је оскудан како теоријски тако и емпиријски оквир, који би био ослонац овом истраживању о утицају пандемије на програмске садржаје једног дела РТС-а као јавног медијског сервиса. Међутим, теоријски предлог истраживању, поред дефиниције јавног медијског сервиса, због његове важне и јединствене друштвене функције, морају бити и начела његовог функционисања, закони којима је регулисано функционисање јавних медијских сервиса и менаџмент програма и људских ресурса.

По дефиницији, „медијски јавни сервис је непрофитна, независна радио-телевизијска организација, основана у име опште јавности и финансирана из средстава

⁵ <https://www.unesco.org/en/articles/reshape-policies-give-creators-adequate-protections-says-new-unesco-report/>, 8. 2. 2022., посећено 15. 02. 2022.

јавних прихода, која разноврсним програмима задовољава потребе највећег могућег броја грађана, односно најшире јавности, непристрасно и без дискриминације.”⁶

Начела ЈМС-а, која је још 20-тих година прошлог века дефинисао први директор Би-Би-Сија Џон Рит (*Reith*), важе и данас и за потребе савремених јавних сервиса ова начела су сажета у неколико основних премиса:

- постојање ЈС, који је финансиран из претплате, није мотивисано профитом, непрофитабилност;
- ЈС служи свакоме ко жели његове услуге, отвореност;
- ЈС има обједињену контролу у смислу монопола који треба да се одупре политичким или комерцијалним притисцима, аутономност;
- ЈС намеће високе програмске стандарде ради аудиторјума, квалитет.⁷

Наведене претпоставке нису само теоријски, већ и прагматични предлојак, како за стратешки тако и за кризни менаџмент јавног медијског сервиса. Такође, на основу дефиниције и начела је могуће проверавати професионални домет јавног медијског сервиса и у конкретно проучаваној кризној ситуацији, што је један од аспеката овог истраживања.

Када је реч о менаџменту ЈМС-а, увек треба имати у виду да он, за разлику од већине других организација, функционише на основу закона које је донела држава. У случају РТС-а, коме припада и РБ 2, који је тема ове анализе, то су Закон о медијским јавним сервисима, Закон о електронским медијима и Закон о јавном информисању. Овим актима је прецизно дефинисан домен његовог деловања, према коме независно и самостално обављање његове делатности омогућава остваривање јавног интереса у области јавног информисања пружања медијских услуга у форми информативних, образовних, културних и забавних садржаја за све делове друштва.⁸ Када је реч о менаџменту, „организационе структуре радио-станица, мада се менаџмент њима бави на теоријском нивоу, од свог почетка су биле, а и сада су, емпиријског карактера.”⁹ Домен људских ресурса подлеже стандардним ХР процедурама, док је менаџмент програма аутентична медијска област, са специфичностима које се односе искључиво на ЈМС-е, јер за разлику од комерцијалних радијских програма код којих „део програмских садржаја мора да буде усмерен на задовољавање јавног интереса”.¹⁰ У случају јавног медијског сервиса цео програм је усмерен на задовољавање јавног интереса. „Мас-медијска предузећа се тичу сваког грађанина у једном социјетету јер су њихови производи тј. садржаји посредовани мас-медијима намењени свим грађанима, потенцијалним или стварним реципијентима.”¹¹

6 Вељановски, Р. (2005) *Јавни РТВ сервис у служби грађана*, Београд: Клио, стр. 28.

7 Шинглер, М. и Виринга, С. (2000) *Радио*, Београд: Клио, стр. 51–53.

8 https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_javnim_medijskim_servisima.html/, посећено 22. 01. 2022.

9 Марић, Н. (2007) *Менаџмент радија*, Београд: FDU, стр. 181.

10 Исто, стр. 181.

11 Милетић, М. (2006) *Менаџмент медија: садржајни оквир наставне дисциплине*, ЦМ 1, Нови сад/ Београд: протокол /ФПН.

А предмет овог истраживања антиципира управо друштвена очекивања која су законом постављена пред РТС као национални јавни медијски сервис.

Истраживачка методологија је произашла из ученог феномена и дефинисане теме. С обзиром да се ради о појединачном феномену, примењена је студија случаја, која је укључивала неколико квалитативних методолошких поступака, како би се постигла објективност истраживања у контексту проактивног односа аутора према истраживаној теми. Мониторинг програма РБ 2 РТС-а је спроведен у првом месецу проглашења ванредног стања у Републици Србији (март–април 2020), са циљем квалитативне анализе садржаја. То је значило примарно посматрање са учествовањем у контексту персоналног професионалног ангажмана аутора истраживања, а ради објективизације професионалних запажања и превазлажења тешкоћа у постизању систематичности посматрања¹² практиковани су дубински интервјуи са директором Радио Београда и заменицом главног и одговорног уредника Радио Београда 2. Интервјуи су, пак, као методолошки извор опет подвргнути критичкој анализи, на основу непосредног професионалног увида и учешћа у проучаваној појави. Методолошки приступ је употпуњен анализом програмских садржаја (програмска шема РБ 2). На основу прикупљених података обављене су систематизација и анализа, а потом донети закључци о истраживаној теми.

Методолошки приступ је подразумевао практичну анализу програмских садржаја реализованих у првом таласу пандемије, која је као специфичан неконтролисани инпут директно утицала на организацију редакције, првенствено на менаџмент људских ресурса, а преко њега на менаџмент програма РБ 2 као дела РТС/ЈМС. Међутим, анализа програма није била стандардног квантитативног типа, јер сам програмски садржај није претрпео значајне промене, независно од кључног узрока – пандемије. Фокус истраживања је био утицај ХР и програмског менаџмента на програмске садржаје у време пандемије.

Учени теоријски вакуум у истраживаној медијској ниши би требало да буде и прагматично дефинисан као неопходни део медијске стратегије РТС-а јер не сме бити препуштен *ad hoc* решењима, с обзиром на друштвену функцију, важност и одговорност ЈМС-а која из њих прозилази, посебно у ванредним околностима. Учени вакуум у овдашњој медијској теорији, али и пракси, поред осталог, указује на сврсисходност евидентираног феномена и његове анализе.

ПРОГРАМСКА И ОРГАНИЗАЦИОНА СТРУКТУРА РАДИО БЕОГРАДА 2

Радио Београд 2 припада РТС-у као ЈМС-у Србије, што значи да је и његово деловање законски прописано и уређено. РБ 2 је један од осам програма Радио Београда, припада групи националних емитера и емитује се на 12 потпуно активних и на 16 делимично активних фреквенција.¹³ Може се пратити преко радио-апарата,

12 Milić, V. (1978) *Sociološki metod*, Beograd: Nolit, str. 445.

13 <https://www.rts.rs/page/radio/sr/frekvencije.html>, посећено 22. 1. 2022.

мобилних телефона, РТС сајта и платформе „Планета”. Емисије је могуће слушати и одложено преко аудио-подкаста.

Једна је од најстаријих организационих јединица РТС-а. Од оснивања, 1958. године, негује јединствен и аутентичан концепт у српском медијском простору, посвећен искључиво култури и уметности. У реализацији програма учествује 67 стално запослених и 88 спољних сарадника изузетно широког спектра образовања – новинара, политиколога, филолога, филозофа, културолога, комуниколога, социолога, продуцента, менаџера у култури, драматурга, редитеља, композитора, теоретичара музике, академских музичара, визуелних уметника, теоретичара, историчара уметности, итд. Ова чињеница је показатељ разноврсних и високих кадровских компетенција запослених (који су најважнији креативно-стваралачки потенцијал), што се одражава на изузетан квалитет и разноврсност програмских садржаја, највећим делом из широке области културе и уметности, по чему је РБ 2 јединствен у овдашњем медијском простору. Дописништво РТС-а из Ниша организационо припада РБ 2 са четрнаесторо од укупног броја запослених.¹⁴

Програм РБ 2 се емитује од 5 до 20 часова, што подразумева 15 сати дневног програма, без учешћа екстерне продукције и 50% *лајв* програма. То значи да се РБ2 не бави искључиво дисеминацијом и трансфером информација и тема из културе, већ их самостално продуцира, што подразумева својеврсни аутономни медијски домен политичке културе. Увидом у програмску шему (www.rts.rs) евидентирана је програмска сегментираност, што подразумева доминацију једночасовних емисија, без учешћа вишечасовних програмских блокова. Поред магацинских емисија, значајан удео у програмском садржају РБ 2 заузимају специјализоване емисије из свих области уметности (књижевност, позориште, филм, визуелне уметности, музика, популарна култура). Наведена програмска структура нужно подразумева ангажовање великог броја тимски организованих сарадника на припреми и реализацији програма, што је у време пандемије био највећи менаџерски изазов, посебно у контексту 50-процентног учешћа *лајв* програма. РБ 2 располаже јединственим и најбогатијим централним тонским архивом Радио Београда, у коме су похрањени најквалитетнији аудио-записи од значаја и за националу културу. Програм такође архивира и сопствене програмске садржаје у формату аудио-подкаста. РБ 2 је организован кроз рад редакција и у оквиру њих специјализованих рубрика. Укупно седам редакција, које су дефинисане кроз области које прате: културно-уметничка, документарна (прати област документарног стваралаштва и политичке културе), музичка (област класичне музике и народног музичког стваралаштва), редакција драмског програма (продукција радио-драма), дописништво у Нишу и програмски секретаријат. У оквиру културно-уметничке редакције функционишу рубрика Интегрисани деск културе Радио Београда и рубрика Светска сцена и суседне културе, док је образовна рубрика део редакције документарног програма. На челу програма

¹⁴ Подаци ХР службе јануар 2022.

се налази уређивачки колегијум, који чине уредници редакција и рубрика. Задатак колегијума је планирање, праћење и контрола продукције и реализације програма.

МЕНАЏМЕНТ ЉУДСКИХ РЕСУРСА РАДИО БЕОГРАДА 2 У ВРЕМЕ ПАНДЕМИЈЕ

Организација и надзор менаџмента РТС-а, па тако и РБ2 у време пандемије ковида-19 је била у надлежности специјално оформљеног кризног штаба на нивоу Јавног медијског сервиса Србије. Ово тело је донело основна правила функционисања медијског система, док су програмске варијанте менаџмента дефинисали колегијуми, као управљачка тела сваког програма појединачно.

Питања менаџмета људских ресурса су у првом таласу пандемије дефинисана у односу на примарну претпоставку бриге о запосленима и примену антиковид мера, дефинисаних уредбом Владе Републике Србије.

Брига о здрављу и животима запослених као примарна ставка менаџмента у време пандемије је у складу са новом економском парадигмом софистицираног управљања људским ресурсима уместо управљања радном снагом.¹⁵ Кризне ситуације попут пандемије наглашавају важност наведеног модела управљања људским ресурсима и указују на исправност приступа који је примењен у кризном ХР менаџменту РБ 2 у време пандемије.

Наведеном истраживачком методологијом је утврђено да је у организовању РБ 2 било неколико корака круцијалних за његову реорганизацију у смислу функционалности у ванредним околностима изазваним пандемијом.

Први корак је био утврђивање расположивих људских капацитета у односу на критеријум здравственог стања и коморбидитета. Други корак је био дефинисање кризних организационих критеријума за ангажовање запослених у време пандемије: здравствени, програмске теме које је могуће реализовати у кућним условима – без боравка у службеним просторијама – близина становања, поседовање приватног аутомобила. На основу наведених критеријума двадесетак новинара је ангажовано искључиво на раду од куће. Трећи корак је подразумевао поделу програмских редакција на примарне и секундарне, према начину реализовања програма, односно по томе да ли нужно реализују *лајв* програм или не. Примарне су биле: културно-уметничка и информативна, уз логистику продуцентске редакције и секретаријата програма. Четврти корак је био увођење рада по сменама, због чега су сви запослени подељени у три групе, организоване у уредничко-новинарско-продуцентске тимове. Чланови тимова су долазили наизменично, уз стриктно поштовање распореда и спискова за улазак у просторије Радио Београда.

Пети корак: како би број присутних у редакцијама био сведен на нужни минимум, а задржан дневни ниво комуникације међу запосленима, координација програма је спровођена преко вибер-група за сваку редакцију. Шести корак: минимизован

¹⁵ Калач, Б. *Нова парадигма људских ресурса*, посећено 25. 1. 2022. на: <https://scindeks.ceon.rs/article.aspx?artid=2217-88211201029K&lang=sr>.

је број емисија које су у првом таласу пандемије реализоване *лајв*, због заштите здравља и живота запослених, смањеног броја запослених које је било могуће ангажовати у време пандемије и забране уласка потенцијалних гостију програма (лица која нису професионално ангажована у РТС-у, односно Радио Београду).

Најилустративнији пример реализованог кризног ХР менаџмента РБ 2 у време пандемије ковида-19 је емисија „Кибицфенстер” – културни водич, који у стандардним условима *лајв* реализује 11 сарадника (уредник-водител, уредници-новинари сектора музике, филма, позоришта, књижевности, визуелних уметности, популарне културе, гост емисије, организатор, музички уредник и тонско-технички реализатор) а чији је број у ванредним условима сведен на свега четворо.

Анализом менаџмента РБ 2 у првом таласу пандемије ковида-19 је уочена специфичност у домену организовања процеса производње и људских капацитета и на њу се указује као на важно менаџерско постигнуће, утврђено овим истраживањем. У стандардним процедурама менаџмент људских ресурса је организован у зависности од производног процеса: ХР планирање је процес којим се на основу очекиваних промена у интерном и екстерном окружењу предвиђају потребе за кадровима.¹⁶ Евидентно је било да у случају кризне ситуације изазване пандемијом није било могуће предвидети очекиване промене, штавише, оне су биле неочекивани инпут, који није било могуће контролисати. Анализа и извођење закључака о организацији рада РБ 2 у време пандемије је управо указала да је стандардни модел управљања промењен, јер су људски животи били критеријум који је ХР менаџмент ставио на прво место, тако да су људски ресурси диктирали кризни модел производног процеса, односно продукције. Тек када је утврђено колико је запослених на располагању за производњу програма, приступило се дефинисању његовог обима и организовања.

Најважније постигнуће, којим се потврђује афирмативна процена кризног менаџмента, било је да у првом таласу пандемије нико од запослених није био инфициран и програм је неометано функционисао све време, у чак амбициозно зацртаним оквирима, без промене програмске шеме и гашења појединих емисија. Реорганизација људских ресурса је била успешна захваљујући колегијалном интерактивном односу уредника и новинара и развијеној солидарности у претходним кризним ситуацијама.

Запослени су, као највећа вредност сваке организације, били у првом плану. Строгом применом антиковид мера и добром ХР реорганизацијом је омогућено ангажовање свих запослених и континуитет програма. То је било могуће захваљујући постојећем програмском концепту који подразумева једноставну програмску шему, значајном учешћу снимљених емисија, високом нивоу професионалне и персоналне мотивације запослених, колегијалној солидарности уиграних тимова, лојалности предузећу, односно коришћењу личних техничких капацитета запослених

¹⁶ Milić, Z. *Menadžment ljudskih resursa*, str. 16, посећено 25. 1. 2022 на: <http://docplayer.rs/188716967-menadzment-ljudskih-resursa.html>.

(компјутери и аутомобили) у корист одрживости програма и коришћењу предности технологије и друштвених мрежа.

Кадровски потенцијал се потврдио као базична погонска снага програма, јер је реч о врхунским професионалцима са вишедеценијским искуством које подразумева стручност, компетентност, персоналну мотивисаност, способност прилагођавања, самостално владање техничко-технолошким алатима и процесима, иновативност и лојалност.

У време пандемије су чак остварени квантитативни домети из којих су проистекли и квалитативни бенефити кризног менаџмента. Квантитативни се тичу успешне реорганизације људских капацитета и техничке логистике, док се квалитативни односе на висок ниво професионалне мотивације запослених која је обележила кризни ХР и продукцијски менаџмет. Важно је нагласити да је установљено да је кризна ситуација чак била стимулативна за професионалну креативност новинара, иако није била институционално стимулисана.

МЕНАЏМЕНТ ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА 2 У ВРЕМЕ ПАНДЕМИЈЕ

Организација рада запослених и уопште координација запослених као људског ресурса РБ 2 је била претпоставка за адекватно постављање програмских циљева и задатака, односно менаџмента програма у условима пандемије. То се у први мах чинило нереалним из неколико разлога.

Први разлог је био да је програмски концепт РБ 2 заснован на догађајима из културе и уметности, који су у време пандемије били обустављени. Зато су примењене минималне модификације програма, нужно условљене организационим разлозима – пословањем у складу са епидемиолошким условима.

Други разлог је сужавање тематског фокуса, што је у потпуној супротности са конвенционалним медијским приступом који подразумева да почетак кризе обично прате вести и извештаји, а продубљивањем кризе се долази до интерпретативних и аналитичких жанрова.¹⁷ Међутим, програм РБ 2 је у време пандемије у концепцијском и тематском смислу преусмерен искључиво на културно-уметничке садржаје, који су генерално у фокусу овог радио-програма.

У уређивачком смислу програм је опредељен за дијаметрално супротан приступ кризној ситуацији за разлику од уобичајеног: „Користећи панику као средство, медији постају ‘господари игре’, творци и преносиоци спектакла или јавне драме”.¹⁸ Зато су емисије информативно-политичког и дебатног карактера, које прате актуелна друштвена збивања, изостављене из програмске шеме, како би се програмски садржаји релаксирани од медијски свеprisутне кризе.

17 Баровић, В. *Медијско извештавање са поплава као високоризичних кризних ситуација*, у: *Годишњак Филозофског факултета*, (2011) Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, вол. 36, бр. 2, стр. 105–113.

18 Thompson, K. (1998/2005) *Moral Panic*, London: Routledge /Taylor&Francis e-Library/.

Свим емисијама су задржани стандардни тематски и временски формати и термини емитовања, док су само неким незнатно модификовани концепти. Све емисије које су реализоване *лајв*, гостовањима културних посленика, у време пандемије су снимане, монтиране и емитоване или су у њиховим терминима пуштане репризне.

Истраживањем је евидентиран завидан ниво персоналне мотивисаности, солидарности и стимулисаности запослених, који се значајно одразио на програмске садржаје.

Завидна професионална мотивисаност запослених огледала се и у додатној креативности, као директном одговору на новонасталу ситуацију у култури и уметности изазвану пандемијом. То је резултирало откривањем нових актера и тема, који су били скрајнути у време одвијања многобројних културно-уметничких догађаја. Ова врста креативности употпуњена је и појачаном трилатералном сарадњом и професионалном солидарношћу са колегама из Новог Сада и Ниша, са којима РБ 2 заједнички реализује *ливе* јутарњи програм. Сарадња се огледала у међусобној размени тема и саговорника. Важан стимуланс је долазио и од културних посленика, који су сугерисали примерене садржаје, као својеврсни супститут недостајућим „акутним” културним догађајима (нпр. приче из атељеа, виртуелна вођења кроз музеје и галерије, снимци позоришних представа, активности издавачких кућа, писци који су говорили о својим делима, итд).

Прва седмица проглашења ванредног стања због пандемије је била продукцијски најкритичнија, јер је ургентно требало реорганизовати програм на основу расположивих људских ресурса.

Производња, односно продукција програма, претрпела је најмање промене, захваљујући ваљаној техничко-технолошкој логистици, умрежености и обучености кадрова. Програм је могао да буде задржан на готово стандардном продукцијском нивоу захваљујући могућности рада од куће. Наиме, и у стандардним условима, новинари свој посао могу да обављају и обављају код куће (снимање саговорника, монтажа и електронско слање прилога за емитовање). Тако да је процедурално уређен рад од куће фактички био само потврда већ постојећег модела рада. Тиме је продуктивност задржана на завидном, готово непромењеном нивоу, а физички контакт и присуство на послу сведени на нужни минимум. Незнатно измењена продукција програма, заснована на већ постојећим моделима, показала је бенефит и у домену реализације програма. Рад од куће је омогућио присуство само минималног броја људи непходних за реализацију, односно емитовање програма.

Конкретно, проценат *лајв* програма је уместо уобичајених 50% сведен на нужних и неопходних 30%. Инсистирало се на репризним програмима тзв. секундарних редакција (документарна, драмска, музичка и образовна), захваљујући већ постојећем обимном архивском материјалу свих програма Радио Београда, као и чињеници да се све емисије налазе у програмском аудио-подкасту. Таква ситуација је омогућила коришћење сачуваних садржаја, као извор квалитетних репризних садржаја.

На културно-уметничкој редакцији су били продукцијско тежиште и одговорност за програмску одрживост РБ 2, а због обједињеног деска културе Радио

Београда, као рубрике у оквиру културно-уметничке редакције и одговорност за програмске садржаје из културе, намењене Радио Београду 1.

Најилустративнији примери кризног програмско-продукцијског менаџмента су биле емисије „Кибицфенстер” – културни водич и „Културни кругови” – дневни информативни магазин, који су у потпуности ослоњени на дневне културно-уметничке догађаје који су били представљени у овим емисијама. Концепт „Кибицфенстера”, који најављује културно-уметничке догађаје, преформулисан је у најаву програмских садржаја РБ 2 и садржаја из културе које је могуће пратити преко друштвених мрежа *онлајн*, а учешће најмање 6 гостију у студију је супституисано телефонским укључењима.

Сличну концепцијску трансформацију је претрпео и магазин „Културни кругови”, у коме су дневни догађаји замењени текућим, као што су интервјуи са културним посленицима који су континуирано радили на већ започетим пројектима, временом и местом њихове презентације на друштвеним мрежама, емитовањем прилога припремљених код куће, репризом најслушанијих садржаја, телефонским укључењима уметника и слушалаца и слично.

Овакав аутентичан продукцијски приступ се показао прихватљивим јер је задржао спонтаност, атрактивност и динамичност радијске презентације. А показало се да је наизглед концепцијски неодрживим медијским форматима, којима је фокус са тзв. „акутних” догађаја премештен на текуће, у време пандемије могуће обезбедити актуелност, сврсисходност и одрживост.

Одмах по прекиду ванредног стања програм је враћен на стандардни ниво реализације, уз строго поштовање антиковид мера.

Истраживањем су утврђена постигнућа у кризног програмском менаџменту.

Минимална модификација програма се показала функционалном захваљујући већ постојећем једноставном и флексибилном програмском концепту и шеми: за разлику од уобичајеног информативног праћења и презентације дневних догађаја, шансу су добиле феноменолошке теме и квалитетан репризни програм.

Комбинација конвенционалних и савремених комуникацијских средстава (ревитализована телефонска укључења и коришћење архивских капацитета на једној, а *зума*, *скајпа*, друштвених мрежа и аудио-подкаста на другој страни), се показала изузетно успешном за продукцију програма.

Потврђени су значај архивирања програма и вредност архивираног садржаја, који је захваљујући актуелности био апсолутно примерен репризирању у време ванредног стања, посебно када су сви остали медији и програми били фокусирани на теме у вези са ковидом-19.

Највишим нивоом техничко-технолошких услова је омогућено остваривање и квалитативног бенефита којим је РБ 2 потврђен не само као као преносилац информација из области културе, већ и као интерактивни посредник између стваралаца и публике, у време када је њихов директан контакт био онемогућен. Програмска продукција је у време пандемије чак била хомогенизујући социјални фактор, односно средство својерсног афирмативног културног ескапизма за публику, што

је остварено захваљујући заједничкој мисији новинара РБ 2 и културних посленика. Њихова узајамна „однегована” сарадња је била претпоставка остваривања међусобне солидарности и стимулисања на проналажењу адекватних садржаја из културе који би били примерени социјалним условима изазваним пандемијом.

РБ 2 је у првом таласу пандемије потврдио своју функционалност и одрживост, као једини програм културе који је континуирано функционисао, независно од недостатка „акутних” односно тренутних културних догађаја. Успех је још израженији ако се има у виду да је реч о једином продукционом програму културе и уметности, који је у потпуности ослоњен на сопствене кадровске и продукцијске капацитете, без удела екстерне продукције. Овај професионални домет је утолико важнији ако се има у виду да је РБ 2 интегрални део Јавног медијског сервиса Србије, што је и круцијални критеријум његовог постојања и перспективе.

ЗАКЉУЧАК

Иако традиционалан медиј и део система РТС-а, као ЈМС-а, РБ 2 је успешно одговорио изазову кризне ситуације. Није се само показао продукцијски адаптивним, већ су чак антиципирани бенефити од до тада незабележене кризе изазване пандемијом. У веома тешким друштвеним условима и ризицима проузрокованим пандемијом, менаџмент Јавног медијског сервиса је у почетку био без јасног смера деловања, а Радио Београд 2 је показао капацитет да публици – слушаоцима – омогући „културни ескапизам”, као адекватан медијски одговор на кризну ситуацију.

Као посебну вредност успешног одговора Јавног медијског сервиса, и конкретно Радио Београда 2 као програма специјализованог за продукцију садржаја из културе и њихову презентацију, треба истаћи да је овај програм у току пандемије остао без базе на којој се темељила његова целокупна активност – а то су догађаји из културе.

Поред успешног комбиновања различитих продукцијских метода и техника, овај радијски програм је промовисао иновативну реализацију и презентацију културно-уметничких садржаја, али је био и агрегатор критичких дискусија на теме из ових области.

Индикативно је да је развој примене дигитализације у продукцији садржаја из културе и уметности препознат и у Унесковом извештају: „Од почетка пандемије, дигитализација је заузела прво место и постала примарни начин за стварање, производњу, дистрибуцију и приступ културним изразима”¹⁹. Тако да не би било претенциозно констатовати завидан ниво професионалне интуиције у спровођењу различитих модалитета презентације културно-уметничких садржаја.

Истраживање је потврдило да су запослени највећа вредност сваке организације, а посебно оних које припадају креативним индустријама. Реализација планиране реорганизације програма остварена је искључиво захваљујући евидентираним

19 <https://www.unesco.org/en/articles/reshape-policies-give-creators-adequate-protections-says-new-unesco-report/>, 8. 2. 2022., посећено 15. 02. 2022.

ентузијазму, пожртвованости, друштвеној одговорности и персоналној мотивацији запослених и њиховим високим кадровским капацитетима. Иако није било институционалног стимуланса, запослени су чак исказали додатну креативност, која се одразила и на додатни квалитет програма.

Наведена постигнућа су још значајнија ако се имају у виду ограничења за кризничке продукцијске премисе, тј. да је медијска продукција заснована на тимском раду и *лајв* програму, док је строго поштовање антиковид мера подразумевало физичку дистанцу и свођење тимова на нужни минимум.

У циљу критичког сагледавања истраживаног феномена, неопходно је навести уочене недостатке у кризном менаџменту, где је пре свега реч о недостатку институционалног стимуланса запослених. Овај недостатак је чак забрињавајући, јер су запослени професионалим ангажовањем ризиковали не само здравље, већ и живот.

Анализа је показала програмску одрживост и компатибилност са актуелним тренутком, захваљујући менаџменту људских ресурса и програмском менаџменту. Концепт програма је доказао функционалност, флексибилност и одрживост чак и у кризним ситуацијама, захваљујући функционалној реорганизацији људских капацитета и самог програма, што је омогућило да се задржи континуитет емитовања на стандардном квалитативном нивоу.

На основу истраживања се може закључити да су за програмску продукцију у кризним ситуацијама најважнији људи, флексибилан програмски концепт и јака техничко-технолошка логистика. Ови елементи су кључни и у стандардним ситуацијама, али би их у контексту потенцијалне кризе требало повремено ресетовати и мобилизовати.

С обзиром да је анализирана реорганизација РБ 2 у време првог таласа пандемије у продукцијском смислу адекватно одговорила на сва кризна ограничења и изазове, показала је професионалну валидност и може да послужи као пример добре праксе и медијски модел за кризне ситуације, посебно у радијској продукцији. Може се чак тумачити као својеврсни социјално деловорни облик независне културне политике у кризним ситуацијама.

Ипак, требало би је примењивати искључиво у ванредним околностима, због природе медија, професије, програмског концепта и тематског оквира специјализованог програма какав је РБ 2. Апсолутна сврсисходност овакве врсте програма радија као медија остварује се искључиво директном интерактивном комуникацијом културних стваралаца, новинара и слушаца: стваралац – новинар – слушаца.

ЛИТЕРАТУРА:

- Баровић, В. (2011), *Медијско извештавање са јойлава као високоризичних кризних ситуација*, у: *Годишњак Филозофског факултета, Универзитета у Новом Саду*, вол. 36, бр. 2, стр. 105-113; https://www.paragraf.rs/propisi/yakon_o_javnim_medijskim_servisima.html/
<https://www.rts.rs/page/radio/sr/frekvencije.html/>

- <https://www.unesco.org/en/articles/reshape-policies-give-creators-adequate-protections-says-new-unesco-report>
- Калач, Б. Нова парадигма људских ресурса, <https://scindeks.ceon.rs/article.aspx?artid=2217-88211201029K&lang=sr>
- Маричић, Н. и Николић, М. (2015) Медији у ванредним ситуацијама – Извештавање српских медија о поплавама у мају 2014. године, у: *Зборник радова ФДУ* бр. 27, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ, стр. 225–242.
- Марић, Н. (2007) *Menadžment radija*, Београд: ФДУ.
- Милић, В. (1978) *Sociološki metod*, Београд: Нолит.
- Милић, З. *Menadžment ljudskih resursa*, стр. 16, посећено 25. 1. 2022 на <http://docplayer.rs/188716967-menadzment-ljudskih-resursa.html>
- Милетић, М. (2006) *Менаџмент медија: садржајни оквир насловне дисципине*, ЦМ 1, 2006:37 Нови Сад/Београд: протокол / ФПН.
- Šimleša Londero, S. *Kulturne i kreativne industrije u postpandemijskom svijetu: utjecaj pandemije na poslovanje radijskih nakladnika u Hrvatskoj*, стр 5, посећено 21. 01. 2022. на <https://hrcak.srce.hr/file/379723/>
- Thompson К. (1998/2005) *Moral Panic*, London: Routhledge /Taylor&Francis e-Library.
- Вељановски, Р. (2005) *Јавни РТВ сервис у служби грађана*, Београд: Клио.

Ljubica Krminac

Radio Television of Serbia, *Radio Beograd 2*, Belgrade

MODIFICATION OF RADIO PROGRAMMES DURING PANDEMIC

CASE STUDY OF RADIO BEOGRAD 2/RTS

Abstract: The text is a combination of an original empirical research, theoretical model, professional observations, analysis and conclusions about the influence of the pandemic on the modification of the content of *Radio Beograd 2* programmes of the public broadcaster of Serbia. Professional challenges placed before *Radio Beograd 2* were even more pronounced as it was necessary to keep the programmes sustainable in a situation where the events usually providing the backbone of the programming concept were almost non-existent. Subject of the research was the scope of crisis management, general and specific, in *Radio Beograd 2* during the emergency situation. Purpose of the research was to determine the capacities of an organisation unit of the Serbian public broadcasting company in non-standard circumstances by analysing its key activities – the capacity to remain consistent with the basic principles set for the operation of the company and to define standard procedures undertaken during the pandemic. Results of this research are expected to serve as records of a global phenomena – witnessing to the position of the media and media workers of a public broadcasting company in the pandemic conditions.

Key words: public broadcaster, *Radio Beograd 2*, pandemic, programme management, culture, sustainability



ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

Владимир Коларић

Завод за проучавање културног развитка, Београд

УДК 316.722:130.2(497.11)(049.32)
17.023.36:111.821(497.11)(049.32)
316.75(497.11)(049.32)

ЗА ЈЕДНУ ОДГОВОРНУ КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

ПРИКАЗ КЊИГЕ: ВЕСНА ЂУКИЋ, *ПАМЋЕЊЕ КАО ОТПОР ЗАБОРАВУ*
– КРАТКА СТУДИЈА ПОЛИТИКЕ ОЧУВАЊА СРПСКОГ КУЛТУРНОГ
ИДЕНТИТЕТА, ИНСТИТУТ ЗА ПОЗОРИШТЕ, ФИЛМ, РАДИО И ТЕЛЕВИЗИЈУ,
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ И МАТИЦА СРПСКА, БЕОГРАД И
НОВИ САД, 2022.

У монографији *Памћење као оштор заборава* – *Крајња студија холивудске очувања српског културног идентитета* Весна Ђукић наставља са истраживањима из области политике идентитета и културе памћења започетим у књизи *Духовито колико и смислено насловљеној (Ка)ко смо?*¹ Ауторка идентитетским питањима прилази из перспективе културне политике и њених епистемолошких темеља, с тим да док је у претходној књизи нагласак истраживања био на традиционалним облицима идентитета, пре свега заснованим на религији, језику и писму, њиховој историјској генези и институционалном третману,² у новој студији је, ауторкиним речима, „фокус на сазнавању и естетским потребама”, као рецепцијском и можда најважнијем аспекту културне политике као практичне, односно јавне политике у области културе.

Разумевајући културне политике као „јавне практичне политике засноване на културном суверенитету државе” (11), Весна Ђукић инсистира на примарно државно-националном облику институционализације културне политике, оспоравајући схватања која ову дисциплину представљају као наводно безинтересни, неидеологизовани, културно неукорењени и чисто технички низ процедура, заснован на

1 Ђукић, В. (2017) *(Ка)ко смо?* – *Студије културе памћења и политике идентитета у Србији*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности.

2 Видети: Коларић, В. (2018) У трагању за идентитетом, *Култура* бр. 158, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 315–317.

некаквим апстрактним и универзалним вредносним начелима за које би се подразумевало да су од јавног интереса. Идејно-вредносни темељ културних политика не може бити пренабрегнут и занемарен нити може бити подразумеван или апстрактан, већ, према ауторкином разумевању, он почива на одређеним традицијским, односно историјски генерисаним идејама, вредностима и начелима који су у основи националне културе.

Када говоримо о националној култури, морамо говорити и о националном идентитету, који није само институционално верификовани политички вид саморазумевања сопствене припадности одређеној држави и друштву, већ у основи „трајна културна творевина” (11), која се у српском случају, стицајем историјских околности, стално налази пред изазовима дисконтинуитета културног памћења. Како питање националног идентитета ауторка не раздваја од питања културног памћења, она тај идентитет сагледава у светлу континуитета и дисконтинуитета у формирању, очувању и преношењу одређеног склопа идеја, вредности, норми и представа о себи и свету карактеристичних и одређујућих за неку – овде увек конкретно српску – националну заједницу. При томе ауторка посебно инсистира на појму имплицитне културе, која може да се очува и у периодима дисконтинуитета, односно и „када народ изгуби своју државу и институције” (12), као и на појму институционализованог културног памћења, које опет у периодима дисконтинуитета може да подлегне својеврсној „структуралној амнезији” (14).

На први поглед разнородне текстове у овој књизи, на тај начин, доследно и прегледно обједињује и усмерава питање „одсуства културног памћења, као и институционализованог облика задовољавања културних потреба и проблема” (15), са указивањем на чврсту повезаност културне политике и политике идентитета, у чему ауторка види својеврстан етички заснован императив „отпора забораву”. Културно памћење у том смислу, поред културног и спознајног, има и важан етички аспект, што додатно поткрепљује ауторкино заступање културне политике која мора бити нешто знатно више од низа техничких процедура, и имати идејно-вредносни и етички, заправо духовни темељ, при чему не безобално и аморфно универзалан, већ универзалан путем укорењености у одређеној националној култури.

Етичност ауторка разумева путем појма националне свести као, према С. Бојанину, „највишег степена развоја свесности људског бића”, који је „заснован на етичности мотива којима се одређују могућност и опстанак друштвене заједнице” (12), односно високом степену одговорности према сопственој институционализованој друштвеној, културној и историјској заједници у перспективи која обухвата прошлост, садашњост и будућност. С друге стране, корен етичности Весна Ђукић налази и у српској традицији, од оне херојске, попут појма и праксе „чојства”, преко културно-институционалне у појму светосавља, као „вековне духовне основе погледа на свет и начина живота српског народа” (13), до заветне и темељно идентитетски одређујуће, а повезане са Косовским заветом.

У првом поглављу књиге, ауторка расправља о кризи српског идентитета и културног памћења у југословенском периоду, као и о проблему преживљавања

„југословенске” културне свести и у периоду после распада заједничке државе, све до данас, чији је једна од последица и секуларизам, схваћен не као институционално одвајање државе и Цркве, већ као негирање права Цркве и верских установа и заједница, пре свега оне православно-хришћанске, да на било који начин учествују у друштвеном и политичком, односно јавном животу. У другом поглављу ауторка се посвећује импликацијама и идеолошко-идентитетским основама анационалних кампања вођених против позоришне представе „Српска трилогија”, односно, у трећем поглављу, против споменика Стефану Немањи у Београду. Треће поглавље је, поред тога, посвећено и проблему културног заборавља, односно „структуралне амнезије” локалних власти града Панчева на примеру чувене слике „Сеоба Срба” Паје Јовановића, па и самог историјског догађаја ком је посвећена.

Указујући на проблем колонијализоване свести и патерналистичког и ауторитарног приступа културној политици и културном памћењу, Весна Ђукић сматра да је „потребан додатан напор како би памћење било очувано за будуће генерације” (18), што и јесте основна тенденција ове књиге, позивајући се на Моларове речи да је „културно јединство нације често плод напорног рада”.

Ауторка у томе види неколико препрека: наслеђени „југословенски идентитет”, континуитет анационалних левичарских идеја развијаних у СФРЈ, које у области културне политике и даље имају много заговорника, наслеђе секуларизације, односно атеизацију јавног простора наслеђену из претходног периода, југословенски начин мишљења код дела цивилног друштва, мрежу алтернативних трансационалних медија који афирмишу „културу дисидентства” и, што је веома важно, одсуство свести о плуралном идентитету.

Управо уочавање овог последњег чиниоца има посебну како теоријску тако и полемичку вредност, тиме што, с једне стране, и сама ауторка заступа етички утемељен став о потреби за плуралношћу идентитета, културних форми и културних пракси, док с друге стране, демонстрира колико је исто у основи страно многим од оних који се декларативно залажу управо за плуралност сваке врсте.

У том смислу, Весна Ђукић као основни проблем српске културе и друштва, а не само културне политике, види у томе што су „супротно начелу поштовања културне разноликости, међународни културни односи крхке културне дипломатије током прве половине 21. века били примарно окренути конструкцији имица који није био заснован на националном културном идентитету српског народа”, односно да „само друштво није ценило културну разноликост, већ је тежило једнообразности и униформности” (22).

Ауторка тако сматра да само оне јавне практичне политике које одражавају дух и смисао усклађен с националном и грађанском традицијом утемељеној у српској историји и култури, могу бити истински демократске и плуралне, док нас „свака друга политика враћа у тоталитаризам, иако се може привидно представљати као мишљење о демократском напретку” (23). Овакав став, између осталог, почива на уверењу да национални идентитети, односно њихови носиоци, по себи не негирају

постојање других облика колективне самосвести у једном друштву, као и да су нација, а тиме и национални идентитет феномени који у себи садрже како генеричку тако и динамичку плуралност, односно да је јединство формирано процесом националне идентификације у основи „увек композитно”.³

Књига Весне Ђукић *Памћење као оштор забораву* представља теоријски завидно утемељено дијагностификовање жаришних проблема наше културне политике, пре свега у домену идентитета и памћења, с прецизно издвојеним примерима, студијама случаја и знацима решења, односно идејним и вредносним основама за једну другачију културну политику, истински окренуту будућности, али без заорава прошлости и занемаривања садашњости. У том смислу, поред теоријске, ова студија има и озбиљну практичну па и оперативну вредност.

Монографија има обим од 163 странице и поред уводног и закључног дела и три поглавља, садржи обиман списак извора и литературе, сажетке на српском и енглеском језику, белешку о ауторки и изводе из рецензија Дарка Танасковића, Мире Радојевић, Владимира Н. Цветковића и Дивне Вуксановић. Уредница књиге је Љиљана Рогач Мијатовић.

³ Хазони, Ј. (2021) *Врлина национализма*, Београд: Слио, стр. 123.

Драгана Жарић

Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности, Београд

УДК 316.77(049.32)

СУБВЕРЗИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛИ ТИШИНЕ – СПОРИ МЕДИЈИ

КА ЛИЧНОЈ ИЛИ ДРУШТВЕНОЈ ПРОМЈЕНИ

JENNIFER RAUCH: SLOW MEDIA: WHY 'SLOW' IS SATISFYING, SUSTAINABLE AND SMART, NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2018.

Књига *Slow media: why 'slow' is satisfying, sustainable, and smart* ауторке Џенифер Рауч (Jennifer Rauch), професорке новинарства на Универзитету Линфилд, инспиративан је подухват за истраживаче у области студија културе и медија. Непреведена код нас, ова студија о успоравању као виду отпора доминантном обрасцу живота и мишљења – убрзању, тематски залази у неколико области изучавања и отвара више питања из наведених дисциплина.

Књига је структурирана кроз седам поглавља: „Алтернативне визије одрживости”, „Лекције Покрета споре хране”, „Одрживи оквир за новинарство”, „Нови правци за еколошко грађанство”, „Од дистракције до пажње”, „Сви смо пост-лудити”, „Ка одрживој будућности”. Као што се да наслутити из назива поглавља, Рауч успоставља директну везу између тзв. Спорог покрета и одрживости, односно зелених политика. Иако значајан дио њеног истраживања припада управо тој вези ово је, можда, теоријски најнезанимљивији дио књиге. Поље у коме ауторка испитује субверзивне потенцијале тишине, медијске „детоксикације” и успоравања као општег принципа и вриједности, инспиративније је за научну мисао јер је снажно ослоњено на ранију теорију медија (Маршал Маклуан – *McLuhan*, Нил Постман – *Postman*, Пол Вирилио – *Virilio*, па и Франкфуртска школа) са отвореним питањима за будућност. Парадокс је да нам технологија, која је замишљена да помогне, уштеди вријеме и енергију, заправо краде вријеме. Како Рауч примјећује: „Људи не могу бити слободни ако немају слободно вријеме” (129).¹ Ова полазна идеја сасвим је на трагу раније и популарне студије норвешког антрополога и социолога Томаса

1 Бројеви у загради означавају цитирану страну наведеног издања.

Хиланда Ериксена (*Eriksen*) *Тиранаја тренутка* („У информационом друштву постоји мањак слободе од информација²“). Код нас су преведене и студије Николаса Кара (*Carr*)³ (о утицају константне онлајн доступности на мишљење и памћење), Шери Теркл (*Turkle*) (*Сами заједно*⁴ и *Обновимо разговор*⁵), а у тијесној вези с наведенима је и књига Шошане Зубоф (*Zuboff*) о надзорном капитализму⁶. Још једна занимљива повезница је она с Хартмутом Розом (*Rosa*) и „социологијом доброг живота“, нарочито имајући у виду да се ауторка осврће на све три врсте убрзања које уочава Роза – техничко убрзање, убрзање друштвених промјена и убрзање индивидуалног животног темпа.⁷ Рауч је ослоњена и на мисао Дагласа Рашкофа (*Rushkoff*), Била Ковача (*Kovach*) и Тома Розенстила (*Rosenstiel*), што указује на то да спори медији као тема сад већ имају и озбиљно теоријско утемељење.

Као почетак Спорог покрета (или Покрета спорог живљења) означава се догађај из 1986. године, када је италијански активиста Карло Петрини (*Petrini*) протествовао против отварања Мекдоналдс ресторана у Риму. Услиједио је низ заговорачких активности за спору храну, спору моду, спора путовања, па и споре медије. Иако Спори покрет није формализован кроз конкретну организациону структуру и нема лидере, број заговорника, међу којима је и Џенифер Рауч, расте од почетка миленијума. Управо из покрета споре хране Рауч црпи основне постулате које покушава да примијени на медије. Кључни принципи су: успорити када је потребно, а не по сваку цијену и квалитет испред квантитета. Принципи заговарања за споре медије најконкретније су изнијети у Манифесту спорих медија, који су 2010. године у Бону формулисали њемачки професори Бенедикт Келер (*Köhler*), Сабрија Давид (*David*) и Јерг Блумтрит (*Blumtritt*).⁸

Рауч је прије писања књиге учинила експеримент на себи – није користила интернет шест мјесеци и мобилни телефон једну годину. Закључак овог експеримента је да периодична апстиненција од дигиталних медија доноси више задовољства при њиховој новој употреби, осјећај ослобођења, дубље увиде у сопствене принципе рада и мишљења, али и да носи извјесни потенцијал утицаја на друге људе и околину. Заправо је кључно питање које ауторка отвара – колики је тај потенцијал. Да

2 Ериксен, Т. Х. (2003) *Тиранаја тренутка: Брзо и споро време у информационом друштву*, Београд: Агенција НОРЛА.

3 Кар, Н. (2013) *Плитко: Како интернет мења начин на који мислимо, читамо и памтимо*, Смедерево: Хеликс.

4 Теркл, Ш. (2011) *Сами заједно: зашто очекујемо више од технологије него једни од других*, Београд: Клио.

5 Теркл, Ш. (2020) *Обновимо разговор: моћ разговора у дигиталном добу*, Београд: Клио.

6 Зубоф, Ш. (2020) *Доба надзорног капитализма*, Београд: Клио.

7 Роза, Х. (2019) *Односи према свету у доба убрзања: контуре нове критике друштва*, Нови Сад: Академска књига.

8 The Slow Media Manifesto, 2 January 2010, 10 April 2023, <https://en.slow-media.net/manifesto/comment-page-1>

ли спори медији могу да прерасту у алтернативу доминантном систему продукције и потрошње?

Значајан допринос Џенифер Рауч изучавању спорих медија је деск истраживање с прегршт емпиријских налаза о спорој употреби дигиталних медија (употреби медија је, ипак, посвећено значајно више пажње него медијској продукцији). Тако, можемо прочитати утиске студената (експеримент с хиљаду учесника) након само једног дана медијске „детоксикације” („олакшавајуће”, „терапеутско”, „заstraшујуће” искуство), затим закључке низа истраживања о томе како „детокс” од дигиталних медија позитивно утиче на ментално здравље. На трагу већ поменутих Николаса Кара и Томаса Ериксона, указано је и како тзв. мултитаскинг оштећује мождане ћелије и негативно утиче на когнитивне способности, нарочито памћење.

Књита се бави утицајем убрзања на животе појединаца и колектива, а дигитални медији истакнути су као најважнији носилац убрзања. Зато су овдје дигитални медији синоним за брзе медије и посматрају се као алатка којом је професионални живот колонизовао приватни живот.

Црпећи принципе покрета за спору храну (употреба органских састојака, давање предности локалним производима и подршка малим произвођачима), Рауч увиђа да би промјена у правцу успоравања могла довести до смањења нивоа личног и друштвеног незадовољства, побољшања социјалне једнакости, те креирања одрживих друштвених пракси. Ограничено онлајн вријеме, како истиче Рауч, чини да се фокусирамо на ствари „које су истински важне” (18).

Иако не посвећује посебно поглавље духовним праксама као потенцијалним генераторима промјене, ова се хипотеза може наслутити. Рауч упоређује религијске праксе, као што су пост или медитација, с принципом успоравања, тишине као дубине, самоосвјешћивања. Може се рећи да спори медији приказани кроз призму ове ауторке носе у себи спиритуалну димензију, по којој је тишина основ напретка и врста побуне против површности брзине.

Рауч гради тезу о хуманом потенцијалу спорих медија, а истовремено се супротставља тезама да су спори медији елитистични, аполитични, конзервативни. Ауторка истиче да они који се искључују из медијског убрзања тим поступком критикују мејнстрим културу и нуде алтернативне визије живота. Ипак, чини се да овдје запада у један парадокс: Спори медији директно се повезују са зеленим политикама, које су постале мејнстрим, па је питање колико се тој перспективи спорих медија може приписати епитет алтернативне (уз признање ауторке да је у времену доминације дигиталних медија тешко одредити шта су алтернативне форме). Рауч контрира тези да дигитални медији троше мање енергије или мање загађују околину, па тако наводи примјер аватара из виртуелне игрице *Дрући животи* (*Second Life*) који наводно троши енергије колико просјечан грађанин Бразила (9). Рауч нарочито наглашава да је покрет спорих медија усклађен с природним темпом човјека и његовог окружења. Одрживе медије дефинише као систем вриједности и праксе карактеристичне за медијску културу која је у стању да неограничено одржава биодиверзитет и висок

квалитет живота уз избјегавање дуготрајног исцрпљивања природних и људских ресурса. Инспирирана теоријама еко-филма, Рауч предлаже концепт еко-медијских студија. По њеном суду, покрет спорих медија мири тензију између двије револуције савременог свијета: дигитализације и одрживости.

Ова књига је критика „турбо-капитализма”, која се бави и радницима који у ропском положају производе савремене технолошке уређаје или ископавају ријетке руде, попут литијума, неопходне за мобилну и рачунарску технику. „Оживљавање” аналогног доведено је у везу са социјалном правдом. Кључна идеја овдје је да оно што се назива технолошким напретком не води увијек праведнијем друштву, а она се реализује кроз критику техно-утописта с краја XX вијека који су прокламовали крај материје. Десило се супротно, како истиче Рауч, материја је надвладала човјека.

Према Рауч, непоштена је савремена демонизација лудита, радничког покрета из XIX вијека који су за тежак положај радничке класе кривили машине те се неријетко физички „обрачунавали” с њима. До ове демонизације је, тврди ауторка, дошло најприје због оштре поларизације на технофиле и технофобе, техно-утописте и техно-дистописте, техно-оптимисте и техно-песимисте. Лудити, како истиче ауторка, нијесу били противници машина, већ противници оних који машине посједују. Рауч заговара пут средине, односно техно-реализам, називајући све оне који су засићени дигиталним медијима пост-лудитима (као један савремени нео-лудита означен је Џон Зерзан (*Zerzan*), анархистички филозоф који критикује пољопривредну цивилизацију као тиранску).

На питање које смо назначили као најважније у овој књизи: колики је субверзивни потенцијал успоравања, односно да ли су спори медији само лични начин борбе с друштвеним убрзањем или отварају простор за колективне, друштвене промјене, ауторка не даје директан одговор, али се наслућује њена идеја да заговарање за тишину треба да постане јавна друштвена активност. Као потенцијални носиоци промјене означени су сви они „разочарани у дигитални живот”. Ауторка признаје да се могу дефинисати вриједности и принципи, али не јединствене праксе покрета спорих медија. Чињеница да неке групе људи имају мало контроле над својим временом, док други имају много, заслужује више пажње као политичко питање (59). Рауч означава јавна заговарања као практичну препоруку која у најоптимистичнијем сценарију води до стварања споре културе (из појединачних покрета успоравања – у потрошњи хране, моде, технологије... тежити састављању у шири покрет споре културе). Рауч, при том, признаје да је потребна институционална подршка спорој култури.

Одбијање да се буде ужурбан у овој књизи представљено је као вид отпора доминантном културолошком наративу који је инхерентно западни – у западном културном моделу, брзо је супериорно, интелигентно, потентно, а споро је фрустрација, инфериорност, слабост (44). Рауч чак наговјештава преузимање неких источњачких (религијских) пракси као модел за заокрет западне цивилизације.

Да би дошло до политичке или културне промјене, потребно је разумијевање постојећег система, а разумијевање није могуће без знања. Брзи медији не нуде знање, већ информације. Систем који гуши појединца информацијама жели информацијском поплавом да сачува себе. Зато су брзи медији један од кључних фактора одржања статуса кво, па субверзивни потенцијал спорих медија подразумева промјену система изнутра. Ова књига испоставља нам тишину као побуну, а ауторка истиче да су кризна времена најбоља за „олују”, те да покрет спорих медија треба да искористи свој раст у протеклој деценији. Опције су нам, како закључује, одрживост или колапс.

СПИСАК РЕЦЕНЗЕНАТА ЗА НАУЧНИ ЧАСОПИС
КУЛТУРА 2022. ГОДИНЕ

	Име и презиме	Титула	Афилијација	Звање
1.	Јасмина Јокић	доктор наука	Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет	редовни професор
2.	Драгољуб Перић	доктор наука	Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет	ванредни професор
3.	Ифигенија Радуловић	доктор наука	Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет	редовни професор
4.	Љиљана Пешикан-Љуштановић	доктор наука	Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет	редовни професор
5.	Лидија Делић	доктор наука	Институт за књижевност и уметност, Београд	научни саветник
6.	Владимир Коларић	доктор наука	Висока школа за комуникације, Београд	доцент
7.	Дивна Вуксановић	доктор наука	Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности	редовни професор
8.	Саша Радојчић	доктор наука	Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности	редовни професор
9.	Јана Алексић	доктор наука	Институт за књижевност и уметност, Београд	научни сарадник
10.	Слободан Пенезић	доктор наука	Универзитета „Унион – Никола Тесла“ у Београду, Факултет за спорт – Катедра за новинарство	доцент
11.	Весна Миленковић	доктор наука	Универзитета „Унион – Никола Тесла“ у Београду, Факултет за спорт	ванредни професор
12.	Младен Бубоњић	доктор наука	Независни универзитет у Бања Луци, Економски факултет	доцент
13.	Љиљана Гавриловић	доктор наука	Српска академија наука и уметности, Етнографски институт у Београду	научни саветник
14.	Никола Млађеновић	доктор наука	Факултет за дипломатију и безбедност, Београд	доцент

	Име и презиме	Титула	Афилијација	Звање
15.	Јадранка Божић	доктор наука	Универзитета „Унион – Никола Тесла“ у Београду, Факултет за спорт	доцент
16.	Манојло Маравић	доктор наука	Универзитет у Новом Саду	ванредни професор
17.	Сања Домазет Даничић	доктор наука	Универзитет у Београду, Факултет политичких наука	ванредни професор
18.	Немања Девић	доктор наука	Институт за савремену историју, Београд	научни сарадник
19.	Маринко Лолић	доктор наука	Институт друштвених наука, Београд	научни сарадник
20.	Слободан Антонић	доктор наука	Универзитет у Београду, Филозофски факултет	редовни професор
21.	Славица Гароња Радованац	доктор наука	Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет	ванредни професор
22.	Данијела Радоњић	доктор наука	Српска академија наука и уметности, Институт за српски језик, Београд	истраживач-сарадник
23.	Наташа Вуловић Емонтс	доктор наука	Српска академија наука и уметности, Институт за српски језик, Београд	виши научни сарадник
24.	Слободан Мрђа	доктор наука	Завод за проучавање културног развика, Београд	саветник
25.	Срђан Тепарић	доктор наука	Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности	доцент
26.	Драган Ђорђевић	доктор наука	XIII београдска гимназија	саветник
27.	Кристијан Олах	доктор наука	Институт за књижевност и уметност, Београд	научни сарадник
28.	Драган Бошковић	доктор наука	Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет	редовни професор

	Име и презиме	Титула	Афилијација	Звање
29.	Игор Перишић	доктор наука	Институт за књижевност и уметност, Београд	виши научни сарадник
30.	Дубравка Ђурић	доктор наука	Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникацију, Београд	редовни професор
31.	Зоран Јевтовић	доктор наука	Универзитет у Нишу, Филозофски факултет	редовни професор
32.	Драган Ђаловић	доктор наука	Факултет савремених уметности, Београд	редовни професор

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; 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 (од четири до седам речи на српском и од четири до седам речи на енглеском језику) и сажетком на српском језику (до 150 речи).

2.2. *Word* документ са насловом текста, резимеом и кључним речима на енглеском језику (до 300 речи).

2.3. *Word* документ са списком илустрација (ако их има) и с јасно назначеним местима на којима би требало да буду илустрације. Примају се само црно-беле илустрације или које су препознатљиве када се одштапају у црно-белом формату (до седам). Фотографије морају бити у *Grayscale* колорном моду, у резолуцији 300 пиксела. Цртежи морају бити у *Bitmap* (црно-белом) колорном моду у резолуцији 600 пиксела. Обавезно навести порекло илустрација тј. извор. Уредништво задржава право да неквалитетне и непотпуне ликовне прилоге одбаци.

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 с 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 десет до највише 15 описаних компјутерских страница, укључујући графиконе и илустрације.

3.2. Текст приказа не треба да прелази обим од пет 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.

- 3.4. Текстови који се достављају часопису треба да буду ослобођени словних грешака насталих током куцања текста, у складу с правописом, граматички, језички и стилски доследни.
- 3.5. 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 с 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 којег 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 историјским 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



RESEARCH IN CULTURE

Predrag Krstić i Bojana Radovanović
HUMANISM AND HUMANISMS
21

Katarina Šmakić
TRANSHUMANISTIC ASPECTS OF MEDIA LITERACY
32

Jovana Marčeta
CONCEPT OF CULTURE IN SERBIAN AND FRENCH PICTURES OF THE WORLD
44

Aleksandra Vujović
BAUHAUS AND PIERRE BOURDIEU'S THEORY OF PRACTICE
57

Marina Petrović Jilih
GENDER PERFORMANCE IN THE WIR REISEN SHORT STORY AND IM STEIN
NOVEL BY CLEMENS MEYER
70

Jelena Marićević Balać
INTERDIALECT LINKS BETWEEN THE TALE THAT KILLED EMILIA KNORR BY
MILORAD PAVIĆ AND THE POEM MEĐIMURSKA BY NIKOLA PAVIĆ
82

Marijana Milankov
POPULAR CULTURE IN MOTION
96

Bojana Rodić
CHANGE OF FIELD IN GOULD'S PIANISM
110

Biljana Jokić, Aleksandar V. Marković i Ivana Luković
EFFECTS OF APPLIED MUSIC ORIGINALLY COMPOSED FOR MUSEUMS
ON VISITOR EXPERIENCE
131

Ljubica Krminac
MODIFICATION OF RADIO PROGRAMMES DURING PANDEMIC
146

 **CRITIQUES AND REVIEWS**

Vladimir Kolarić
IN FAVOUR OF A RESPONSIBLE CULTURAL POLICY
149

Dragana Žarić
SUBVERSIVE POTENTIALS OF SILENCE – SLOW MODELS
153

LIST OF REVIEWERS FOR THE KULTURA JOURNAL 2022
159

PAPERS FOR THE KULTURA JOURNAL INSTRUCTIONS
163

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

008:316.7

КУЛТУРА : часопис за теорију и социологију
културе и културну политику / главна уредница
Слађана Илић ; одговорни уредник Марко Крстић.
- [Штампано изд.]. - 1968, бр. 1- . - Београд :
Завод за проучавање културног развитка, 1968-
(Београд : Ретро Принт). - 25 cm

Тромесечно. - Друго издање на другом медијуму:
Култура (Београд. Online) = ISSN 2406-0372
ISSN 0023-5164 = Kultura (Beograd)
COBISS.SR-ID 8472066