КУЛТУРА

Бр.192/2026. ISSN 0023-5164 УДК 316.7

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И СОЦИОЛОГИЈУ КУЛТУРЕ И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

Издавач: Завод за проучавање културног развитка

Одговорни уредник: Владан Церовић

Главна уредница: др Слађана Илић, научни сарадник

Остали чланови редакције: др Зоја Бојић (Институт за књижевност и уметност, Београд), др Саша Радојчић (Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности), др Јован Попов (Универзитет у Београду, Филолошки факултет), др Мирјана Бојанић Ћирковић (Универзитет у Нишу, Филозофски факултет), др Михаел Антоловић (Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору), др Слободан Мрђа (Завод за проучавање културног развитка, Београд)

Извршни уредник: Пеђа Пивљанин

Дизајн: Атила Капитањ

Лектура и коректура: др Биљана Бранић Латиновић

Превод на енглески и лектура превода: Татјана Медић

Припрема за штампу: Ана Златановић

Редакција часописа Култура, 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

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

Објављивање овог броја Културе омогућило је
Министарство културе Републике Србије

САДРЖАЈ

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА И МЕЂУНАРОДНА ПОЛИТИКА

Владимир Ајзенхамер и Михајло Копања
УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА
5

Ника Суксер и Марта Зорко
РИТАМ СТРАХА – ГЕОПОЛИТИЧКИ КОНТЕКСТ НУКЛЕАРНИХ НАРАТИВА У МУЗИЦИ ХЛАДНОГ РАТА
9

Милан Крстић
ПУТУЈ, ЕВРОПО
39

Драгана Јеремић Молнар и Александар Молнар
BEAT МИСА У КАТОЛИЧКОЈ ЦРКВИ
65

Наташа Јовановић Ајзенхамер и Жељка Манић
БАЈАГИНА ПОЗИТИВНА ГЕОПОЛИТИКА
83

Алекса Филиповић
НУКЛЕАРНА ЕНЕРГИЈА, ОРУЖЈЕ И СТРАХ У СОВЈЕТСКОЈ КИНЕМАТОГРАФИЈИ
103

Душан Чорбић
КЕМАЛИСТИЧКИ ПРОЈЕКАТ МОДЕРНИЗАЦИЈЕ
123

Јулија Брсакоска Базеркоска
КЛИМАТСКЕ ПРОМЕНЕ И ПОПУЛАРНА КУЛТУРА
135

Светлана Станаревић
ЧЕРНОБИЉСКА КАТАСТРОФА И ДИСКУРС БЕЗБЕДНОСНЕ КУЛТУРЕ
У КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ СВЕТЛАНЕ АЛЕКСИЈЕВИЧ
151

Софија Максимовић и Ана Станковић
ЧЕКАЈУЋИ КРАЉА
177

Дејана Јовановић Поповић и Иван Ракоњац
ОД НЕМОГ ПРОЛЕЋА ДО САБОТАЖЕ И НАРАНЏАСТОГ ПРАХА
201

Лукас Максимилијан Шуберт
СЛУШАТИ ЗВУК СОПСТВЕНОГ УНИШТЕЊА
217

Срђан Т. Кораћ
ДЕКОДИРАЊЕ СВЕТСКЕ ПОЛИТИКЕ КРОЗ УЛИЧНУ УМЕТНОСТ
245

Владимир Ајзенхамер и Михајло Копања
ЗА КОГА САТ ОТКУЦАВА
275

ИСТРАЖИВАЊА

Теренс Клифорд Амос
МОТИВИ НЕВИНОСТИ, ИСКУСТВА И СИРОВИХ СИЛА
У АМБИЈЕНТУ ИНСПИРИСАНИМ БАЛКАНОМ
309

Contents
331

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

Популарна култура и међународна политика

Однос политике и популарне културе далеко је сложенији од онога што се на први поглед може закључити посматрањем њихових најочигледнијих тачака додира. Филм, музика, књижевност, стрип или различити облици визуелне и дигиталне културе нису само простор у којем политика повремено проналази своје место, баш као што ни уметници нису једини који популарну културу користе као средство комуникације, пропаганде или изградње политичког имица. Реч је о сложеној повратној спрези у којој се граница између политичког и популарно-културног непрестано помера. Државе инструментализују популарну културу, културни садржаји настају и циркулишу унутар конкретних политичких и економских односа, док глобални политички процеси остављају траг у филму, музици, књижевности и другим формама културне продукције. Истовремено, популарна култура ствара представе о државама, народима, ратовима, кризама, идео-логијама и политичким актерима, а начин на који публика те представе прихвата, одбацује или преобликује може имати сасвим конкретне политичке последице.

Због тога популарну културу не би требало разумети искључиво као огледало политичке стварности. Она јесте простор у којем се стварност рефлектује, али истовремено представља и једно од места на којима се та стварност тумачи, поједностављује, оспорава, митологизује и, у извесној мери, производи. Велики део онога што знамо – или верујемо да знамо – о свету усвајамо посредством различитих културних репрезентација. Наративи фикције, музика и визуелне представе тако постају део ширег фонда друштвеног знања из којег црпимо представе о „нама" и „другима", пријатељима и непријатељима, центру и периферији, напретку и заостајању, рату, миру и безбедности. Управо због својих политичких ефеката популарна култура не само да рефлектује већ и ствара светску политику.

Из тог уверења настао је и тематски број часописа Култура: „Популарна култура и међународна политика". Намера нам није била да понудимо јединствен теоријски модел односа политике и популарне културе, нити да разноврсност њихових додира сведемо на један аналитички образац. Напротив, желели смо да управо кроз различитост тема, медија, теоријских приступа и историјских контекста покажемо колико су бројна места њиховог сусрета. Пре свега зато што је у домаћој академској литератури овај истраживачки простор још увек релативно скромно заступљен, нарочито у поређењу са све развијенијом међународном литературом која последњих деценија популарну културу препознаје као легитиман предмет истраживања међународних односа, критичке геополитике, студија безбедности и сродних дисциплина.

Тему смо организовали у четири целине. Прва, „Моје песме, моја политика", посвећена је музици као простору политичке артикулације и производње значења. Ника Суксер и Марта Зорко истражују како је страх од нуклеарног уништења током Хладног рата проналазио израз у попу, року и новом таласу, показујући како музика може постати својеврсни звучни запис геополитичке анксиозности једне епохе. Милан Крстић, анализирајући популарну рок музику од 1992. до 2006. године, разматра начине на које су стигматизација СР Југославије и Србије и одговори на њу артикулисани у популарној култури. Драгана Јеремић Молнар и Александар Молнар враћају нас у Италију шездесетих година и на примеру *beat* мисе испитују сусрет верске реформе, омладинске културе и популарне музике, као и границу између модернизације и десакрализације. Наташа Јовановић Ајзенхамер и Жељка Манић, пак, кроз стваралаштво Бајаге и Инструктора прате промене геополитичких представа од позног социјализма, преко југословенских ратова, до стабилизације постјугословенског простора.

Друга целина, „Политика целулоидне траке", окреће се филму као медију политичке имагинације. Алекса Филиповић анализира совјетску кинематографију од почетка шездесетих до краја осамдесетих година, доводећи филмске представе нуклеарне енергије, оружја и страха у везу са совјетским нуклеарним доктринама, стратешким наративима и пропагандним циљевима. Душан Чорбић користи турски филм *Mustang* као призму за преиспитивање домета кемалистичког модернизацијског пројекта, са посебним осврtом на еманципацију жена и отпор традиционалним вредносним обрасцима. Јулија Брсакоска Базеркоска истражује климатске промене као глобални политички и безбедносни изазов и поставља питање на који начин популарно-културни наративи, посебно филмски, обликују јавно разумевање климатске кризе и могу утицати на климатску акцију.

Трећа целина, „Политика текста, подтекста и интертекста", најнепосредније нас уводи у простор политичких значења која културни наративи производе и преносе. Светлана Станаревић чита дело Светлане Алексијевич кроз искуство Чернобиља, истражујући однос власти, експерата и појединаца и улогу књижевности у критичком промишљању безбедносне културе, одговорности и трауме. Софија Максимовић и Ана Станковић у роману *Холограм за краља* Дејва Егерса препознају својеврсну антиципаторну политичку имагинацију кроз коју постају видљиви опадање америчке хегемоније, успон Кине и промена геополитичког положаја Саудијске Арабије. Дејана Јовановић Поповић и Иван Ракоњац реконструишу културну генеалогију савременог климатског активизма, повезујући данашње форме екоактивизма са радикалним еколошким покретима и њиховим медијским представама и популарним наративима. Лукас Максимилијан Шуберт ову перспективу проширује на дигиталну позну модерност, показујући како слабљење великих метанаратива није означило нестанак мита, већ његову трансформацију у фрагментиране, естетизоване и алгоритамски посредоване облике симболичке продукције.

Последња целина, „Политичко наслеђе Алтамире", посвећена је политичкој снази визуелне представе – од уличне уметности до девете уметности. Срђан Кораћ анализира Бенксијеву антиратну уличну уметност као облик субверзивног знања и оспоравања доминантних наратива о рату, указујући на њен еманципаторски потенцијал и способност да подстакне јавну дебату и политичку акцију. Уредници овог темата – Владимир Ајзенхамер и Михајло Копања – окрећу се *Надзирачима* Алана Мура и Дејва Гибонса, читајући ову графичку новелу као уметничку рефлексију нуклеарне политике и стратешке имагинације Реганове ере, откривајући у њој простор за преиспитивање поново актуелних парадокса нуклеарног одвраћања, технолошке надмоћи и потраге за апсолутном безбедношћу.

Кроз радове садржане у овом тематy, желели смо да покажемо да проучавање популарне културе не представља удаљавање од „озбиљних" тема политичких наука, већ другачији пут до њих. Моћ, идентитет, рат, безбедност, хегемонија, модернизација, климатске промене, нуклеарни страх и трансформација међународног поретка не постоје само у стратегијама, доктринама, дипломатским нотама и говорима државника. Они живе и у песмама које слушамо, филмовима које гледамо, књигама и стриповима које читамо, сликама које препознајемо и причама које једни другима причамо. Управо зато верујемо да боље разумевање популарне културе може допринети и бољем разумевању политике – не само начина на који се она представља, већ и начина на који је као појединци и друштва замишљамо, доживљавамо и стварамо.

Проф. др Владимир Ајзенхамер
Доц. др Михајло Копања

Nika Sukser and Marta Zorko

University of Zagreb – Faculty of Political Science,
Zagreb, Croatia

RHYTHM OF THE FEAR – GEOPOLITICAL CONTEXT OF NUCLEAR NARRATIVES IN THE COLD WAR MUSIC

DOI 10.5937/kultura2692009S
УДК 78.067.26"19"
316.723:78"19"
316.7:327.54"19"
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Abstract: *The aim of the paper is to present the frameworks and content of the influence of nuclear threat on the popular music of the 1980s – especially in the pop, rock and new wave genres from the perspective of popular geopolitics. The research included an analysis of political attitudes expressed in the song lyrics of that period, focusing on the interpretation of political events related to the Cold War. The main aspects of the research included examining the ways in which artists reflected the perception of the Cold War political leaders and institutions, how specific political events were mentioned, and the difference between direct and metaphorical expressions of political attitudes. Sixty songs from the Anglophone speaking area were analysed using content and narrative analysis. Results showed that artists mentioned the Cold War and the nuclear threat directly and, in a larger number, through metaphors. Lyrics often reflected an atmosphere of anxiety and uncertainty, where songs were used as a means of expressing political attitudes and fears caused by the nuclear threat. This research highlights the importance of music as a medium of social and political reflection and its role in shaping public awareness of the Cold War political issues.*

Key words: *Cold War, nuclear threat, popular geopolitics, pop, rock, new wave, political attitudes, music*

Introduction

Music has always been a mean of expressing social and political attitudes, and during the 1980s, a decade marked by the Cold War and nuclear tensions, music became a significant channel for reflecting fears and anxieties caused by the

growing nuclear threat and the political rhetoric of the period. The goal of this research is to analyze political attitudes expressed in music, with special emphasis on *pop*, *rock*, and *new wave* genres, and to explore how artists interpreted political events of that time through their lyrics. Also, the paper focuses on explicit and metaphorical expressions of the nuclear threat. The importance of this research lies in its ability to provide a deeper understanding of the way music reflected and shaped political awareness during the Cold War, especially in the context of nuclear anxiety present in society, which is reappearing in contemporary frameworks. The research methodology is based on content, narrative, and discourse analysis of song lyrics and covers 60 songs that directly mention or refer to the nuclear threat.

The Cold War was marked by the nuclear arms race, an ideological struggle between the First and Second Worlds; capitalism and communism, Good and Evil,[1] and wars outside their own territories, in third countries where the strengths of opposing blocs were measured. "Although the tension between the two countries can be traced back to the Bolshevik Revolution of 1917, many historians mark the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki in 1945 as the beginning of the Cold War". [2] This forty-year conflict was characterized by constant paranoia and anxiety due to the fear of nuclear conflict between the two superpowers, although they never directly engaged in a military conflict; "the escalation of the arms race and a series of other technological, political, social, and military developments made the Cold War one of the globally most significant events in recent times".[3] This paranoia was present in public discourse and products of popular culture as a kind of mirror of society, but also a rebellion against being trapped in the politics of fear. The purpose of this paper is to show, from the perspective of popular geopolitics, the discourses and narratives of Cold War nuclear paranoia in the lyrics of musical expressions of that time. The geopolitics of emotions[4] primarily includes fear as a tool for justifying political actions. But that fear, which Moisi connects with the intentional actions of actors (primarily states) for the purpose of realizing their own interests, spreads intentionally or unintentionally through other channels that reflect the spirit of a certain time. Precisely this mutual influence of social reality, discourse in popular culture products, and geopolitical background is what Jason Dittmer[5] calls the very core of popular geopolitics and makes it a suitable perspective for this research.

For more than four decades, the Cold War was the key framework of world politics, strongly shaping the foreign policy of the Soviet Union and the United States, as well as

[1] Tuathail, G. Ó., Dalby, S. and Routledge P. (eds.) (2007) *Introduction to Geopolitics*, Politička kultura, Zagreb, , pp. 93–100.

[2] Thomas Smolko i Joanna Smolko, Atomic Tunes: The Cold War in American and British Popular Music, Indiana University Press, Bloomington, 2021, p. 1.

[3] Ibid.

[4] Moïsi, D. (2012) *The Geopolitics of Emotion: How Cultures of Fear, Humiliation, and Hope are Reshaping the World*, Belgrade: Clio.

[5] Dittmer, J. (2010) *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, Rowman & Littlefield Publishers, New York–London, pp. 11–15.

the political, social, economic, and military structures of other states.[6] In 1946, George F. Kennan, in the "Long Telegram," warns of the aggressiveness of Soviet policy and advocates for a firm response, which he elaborates on in 1947 in the article *The Sources of Soviet Conduct*, proposing a policy of containment.[7] He points out that the USSR seeks to expand its influence but "is under no ideological compulsion to accomplish its purposes in a hurry",[8] so the USA should conduct "long-term, patient but firm and vigilant containment of Russian expansive tendencies".[9]

In 1947, President Truman institutionalized this strategy through the Truman Doctrine, defining the conflict as the opposition of two ways of life – the democratic one and the one based on coercion and repression.[10] He emphasizes that the goal of American policy is "to create conditions in which we and other nations will be able to work out a way of life free from coercion".[11] In this context, the USA provides aid to Greece and Turkey (400 million dollars) for stabilization and the prevention of the spread of communism, thereby redefining the previous isolationism.[12] By 1947, cooperation between Washington and Moscow ceases, and the USA, under Truman and Secretaries of State Marshall and Acheson, enters the Cold War.[13]

The Marshall Plan (1947) and the establishment of the OEEC encourage the recovery of Western Europe, while the USSR and the Eastern Bloc reject it, thereby deepening the division of Europe.[14] In response, the USSR in 1949 establishes the CMEA (Comecon) for economic integration and the reduction of dependence on the USA.[15] The directly ideologically opposed Zhdanov Doctrine (1947) simultaneously divides the world into two camps: the "anti-imperialist and democratic" led by the USSR and the "imperialist" under the leadership of the USA.[16] The purpose of the latter, according to Zhdanov, is "to strengthen impe-

---

[6] Leffler, M. P. and Painter, D. S. (eds.) (1994) *Origins of the Cold War: An International History*, Routledge, London, p. 1.

[7] United States Department of State, "Kennan and Containment, 1947", available at: https://history.state.gov/milestones/1945-1952/kennan, accessed 20 August 2024.

[8] G. F. Kennan, "The Sources of Soviet Conduct", in: Gearóid Ó Tuathail, Simon Dalby and Paul Routledge (eds.), *Introduction to Geopolitics*, Politička kultura, Zagreb, 2007, p. 93.

[9] Ibid., p. 94.

[10] Harry S. Truman, "The Truman Doctrine", in: Gearóid Ó Tuathail, Simon Dalby and Paul Routledge (eds.), *Introduction to Geopolitics*, Politička kultura, Zagreb, 2007, pp. 89–90.

[11] Ibid., p. 90.

[12] Ibid.; CVCE (The Centre Virtuel de la Connaissance sur l'Europe), "The Cold War", available at: https://www.cvce.eu/obj/the_cold_war_1945_1989_full_text-en-6dfe06ed-4790-48a4-8968-855e90593185.html, accessed 5 August 2024.

[13] United States Department of State, "1945–1952: The Early Cold War", available at: https://history.state.gov/milestones/1945-1952/foreword, accessed 20 August 2024.

[14] CVCE (The Centre Virtuel de la Connaissance sur l'Europe), "The Cold War", available at: https://www.cvce.eu/obj/the_cold_war_1945_1989_full_text-en-6dfe06ed-4790-48a4-8968-855e90593185.html, accessed 5 August 2024.

[15] Ibid. p. 9.

[16] Andrei Zhdanov, "Soviet Policy and World Politics", in: Gearóid Ó Tuathail, Simon Dalby and Paul Routledge (eds.), *Introduction to Geopolitics*, Politička kultura, Zagreb, 2007, p. 98.

rialism… to fight against socialism and democracy".[17] The doctrine is linked to the establishment of the Cominform as an instrument of Soviet control over communist movements.[18]

In the West, the Western Union Treaty was signed in 1948 for collective security,[19] while the Vandenberg Resolution in the same year enabled American participation in alliances and laid the foundations for NATO, founded in 1949. Eisenhower in 1953 introduced the policy of "rollback" with the aim of actively pushing back communism.[20] As a response to NATO, the USSR in 1955 founded the Warsaw Pact as a military alliance for mutual defense against Western states.[21] During World War II, the development of atomic energy and the atomic bomb were greatly valued as a potential means of conducting policy.[22] During the 1950s and 1960s, the Cold War was marked by a series of conflicts and crises. Events such as the Korean War, the building of the Berlin Wall, and the Cuban Crisis further deepened tensions between the USSR and the USA. By the early 1960s, the Cold War reached a phase of constant tension as these two superpowers sought to avoid direct conflict but competed for world dominance through political, economic, and military strategies.

Gosling (2010) clarifies that the United States of America was the first to develop and use nuclear weapons.[23] J. Robert Oppenheimer, together with other scientists, worked on the Manhattan Project, which was the American secret program for developing nuclear weapons.[24] The bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki in 1945 were the first atomic bombs ever used during a war, which globally triggered fear among people and numerous ethical dilemmas.[25] Until 1945, nuclear energy was perceived as a source of unlimited energy and a benefit for humanity. After the bombing of Japan, it became synonymous with a global threat and mass destruction.[26]

Blanton and Kegley (2010) claim that the Cold War went through three phases. The first was the phase of conflict from 1947 to 1962. During the 1950s and 1960s, the Cold War was marked by a series of conflicts and crises.[27] In 1948, a communist coup oc-

[17] Ibid.
[18] CVCE (The Centre Virtuel de la Connaissance sur l'Europe), "The Cold War", available at: https://www.cvce.eu/obj/the_cold_war_1945_1989_full_text-en-6dfe06ed-4790-48a4-8968-855e90593185.html, accessed 5 August 2024., p. 9.
[19] Ibid. p. 12.
[20] Ibid.
[21] Radovan Vukadinović, "The Warsaw Pact in the System of East European Military-Political Integration", *Politička misao: Croatian Political Science Review*, Vol. 6, No. 2, 1969, pp. 157–198.
[22] Melvyn P. Leffler and David S. Painter (eds.), *Origins of the Cold War: An International History*, Routledge, London, 1994, p. 59.
[23] F. G. Gosling, *The Manhattan Project: Making the Atomic Bomb*, United States Department of Energy, Oak Ridge, 2010.
[24] Ibid.
[25] Radovan Vukadinović, *Nuclear Strategies of the Superpowers*, August Cesarec, Zagreb, 1985.
[26] Gosling, *The Manhattan Project: Making the Atomic Bomb*.
[27] Shannon Lindsey Blanton and Charles William Kegley, *World Politics: Trend and Transformation*, Cengage Learning, Boston, 2010, pp. 82–85.

curred in Czechoslovakia, and the Soviets blocked West Berlin and erected a wall. The Korean War and the Chinese invasion of Tibet occurred in 1950, along with occasional crises in the Taiwan Strait. All these events further deepened tensions between the USSR and the USA. In the early 60s, the Cold War reached a phase of constant tension because these two superpowers tried to avoid direct conflict but competed for global dominance with political, economic, and military strategies. Already in 1949, the USSR developed and tested its first nuclear weapon – its own atomic bomb.[28] With this, the balance of power changed because now both states had the capacity to achieve global destruction. Consequently, the risk of nuclear conflict increased, and both superpowers had to be significantly more cautious in their further foreign policy moves. The focus shifted from direct conflict to deterrence and avoiding the start of a nuclear war.[29]

Shortly after that, in 1962, an escalation occurred between the USA and the Soviet Union, which arose "as a consequence of the deployment of Soviet missiles in Cuba, known as the Cuban Missile Crisis".[30] In July 1962, the USA noticed Soviet military aid to Cuba, including IL-28 bombers and anti-aircraft missile systems.[31] Crucial evidence was obtained on October 14 when a U-2 photographed the positions of medium-range ballistic missiles in San Cristobal,[32] which additional flights confirmed at Guanajaya as well. The missiles could reach US territory, representing a serious security threat. In response, President John F. Kennedy introduced a naval "quarantine" of Cuba on October 24, aimed at preventing the delivery of weapons, with the deployment of American forces in the area from Florida to Puerto Rico.[33] After intense negotiations, Khrushchev agreed to withdraw the missiles, while the USA promised not to invade Cuba and secretly remove its missiles from Turkey. "The superpowers faced each other directly... Fortunately, one of them (the Soviet Union) gave in... This painful experience... increased awareness of the catastrophic consequences of nuclear war".[34]

According to Blanton and Kegley (2010), the second phase of the conflict lasted from 1963 to 1978.[35] After the avoided escalation in the Cuban Crisis, both superpowers realized how close they had been to nuclear conflict. John F. Kennedy was assassinated in 1963 in Dallas; the mandate after him was taken over by Lyndon Johnson, and Nikita Khrushchev was succeeded by Leonid Brezhnev. Vukadinović (1985) states that Robert S. McNamara, as the US Secretary of Defense during the Kennedy and Johnson terms, had a key role in

[28] Ibid.
[29] Ibid. p. 85.
[30] Robert Derenčin, "Cuban Missile Crisis and Soviet Submarines", *Polemos*, Vol. 13, No. 2, 2010, p. 79.
[31] Ibid. p. 79.
[32] Ibid. p. 80.
[33] Ibid.
[34] Ibid., p. 85.
[35] Shannon Lindsey Blanton and Charles William Kegley, *World Politics: Trend and Transformation*, Cengage Learning, Boston, 2010, p. 85.

the Cold War.[36] At the beginning of 1964, he presented a new doctrine whose goal was nuclear deterrence. According to this doctrine, any nuclear attack by one superpower would result in the total destruction of both countries.[37] "Precisely the first point of the new program, which emphasized that the strategic goal was to prevent a deliberate nuclear attack on the United States and its allies by maintaining a clear and convincing capability to inflict unacceptable damage on the attacker, was named by McNamara as Mutual Assured Destruction – MAD".[38] Richard Nixon was elected President of the USA in 1968. Nixon and his National Security Advisor Henry J. Kissinger laid the foundations for a new approach to foreign policy toward the USSR. This marked the beginning of the policy of detente. "Generally, a strategy aimed at relaxing tensions between adversaries to reduce the possibility of war".[39] The Soviets accepted the implementation of such a policy, leading to the normalization of relations between the two superpowers. The policy of detente focused on arms control, leading to the SALT (Strategic Arms Limitation Talks) negotiations in 1969. "Two sets of agreements reached during the 1970s between the United States and the Soviet Union which set limits on strategic nuclear delivery systems".[40] The arms race was expensive and dangerous, so the goal for these two states was to limit the placement and deployment of anti-ballistic missiles. The policy of detente was also prompted by broader circumstances. Due to engagement in the Vietnam War, the USA was exposed to financial and political pressure and could not withstand further escalation.[41] Simultaneously, the *Ostpolitik* of the Federal Republic of Germany encouraged a more moderate Soviet approach; the policy of normalizing relations with the East, including agreements like the one from 1969, was part of a broader process of calming tensions and strengthening West Germany's international position.[42] In the early 1970s, further rapprochement occurred: in 1972, a trade agreement was signed with the USSR and the American embargo was partially lifted.[43] Due to the incompleteness of the SALT I agreement, SALT II negotiations began, ending in 1979 with a limit on the number of launchers and bombers, although the agreement did not enter into force due to the Soviet intervention in Afghanistan.[44] The Conference on Security and Co-operation in Europe (1973–1975), with 35 states, resulted in the Helsinki Accords as the peak of detente. It confirmed post-war borders, principles

[36] Radovan Vukadinović, *Nuclear Strategies of the Superpowers*, August Cesarec, Zagreb, 1985, p. 185.
[37] Ibid., p. 185.
[38] Ibid., p. 186.
[39] Shannon Lindsey Blanton and Charles William Kegley, *World Politics: Trend and Transformation*, Cengage Learning, Boston, 2010, p. 86.
[40] Ibid.
[41] CVCE (The Centre Virtuel de la Connaissance sur l'Europe), "The Cold War", available at: https://www.cvce.eu/obj/the_cold_war_1945_1989_full_text-en-6dfe06ed-4790-48a4-8968-855e90593185.html, accessed 5 August 2024, p. 17.
[42] Ibid., p. 18.
[43] Ibid.
[44] Ibid., p. 18.

of sovereignty, peaceful resolution of disputes, non-interference in internal affairs, and respect for human rights, laying the foundations for further European cooperation.[45]

The third phase according to Blanton and Kegley lasted from 1979 to 1991. The turning point was the Soviet invasion of Afghanistan in 1979, which ended the policy of detente.[46] President Jimmy Carter responded by announcing the possibility of military protection of interests in the Persian Gulf, suspended grain exports to the USSR, and encouraged a boycott of the Olympic Games in Moscow in 1980.[47] Relations further deteriorated with Ronald Reagan coming to power in 1980, along with the renewal of the arms race and a tightening of rhetoric.[48] Reagan rejected detente and promoted a policy of American superiority and the suppression of communism (Reagan Doctrine), with a significant increase in the military budget and support for anti-communist movements.[49] Simultaneously, to reduce the risk of nuclear conflict, START negotiations began in 1982, ending with the Strategic Arms Reduction Treaty in 1991.[50] With the 'arrival' of Mikhail Gorbachev in 1985, reforms (*Glasnost* and *Perestroika*) began, aimed at liberalization and modernization of the system, along with an important role in reducing tensions and concluding agreements like the INF in 1987.[51] His policy of non-interference in Eastern Europe contributed to the fall of communist regimes, culminating in the fall of the Berlin Wall in 1989 and the collapse of the USSR in 1991.[52]

Popular geopolitics of the Cold War

The Cold War greatly influenced the public worldwide. People began to perceive life through fear, uncertainty, and pessimism. They lived in constant fear of nuclear conflict. American media often depicted the Soviet Union as a great threat to their way of life, which favored an atmosphere of constant anxiety. In the USA, there was also a strong patriotism among citizens because the government promoted the idea of spreading democracy and defending against the "evil" communist threat. Of course, the geopolitical

[45] Ibid., p. 19.
[46] Shannon Lindsey Blanton and Charles William Kegley, *World Politics: Trend and Transformation*, Cengage Learning, Boston, 2010, p. 86.
[47] Ibid.
[48] Odd Arne Westad, *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times*, Cambridge University Press, London, 2011.
[49] United States Department of State, "U.S.-Soviet Relations, 1981–1991", available at: https://history.state.gov/milestones/1981-1988/u.s.-soviet-relations, accessed 20 August 2024.
[50] United States Department of State, "Strategic Arms Limitation Talks/Treaty (SALT) I and II", available at: https://history.state.gov/milestones/1969-1976/salt, accessed 20 August 2024.
[51] Lucretia Ileana Branescu and Hadrian Gorun, "The Paradox of Nicolae Ceausescu's Foreign Policy and Several Reasons for the Deterioration of the International Image of His Regime", *European Scientific Journal*, Vol. 14, No. 29, 2018, p. 79; United States Department of State, "U.S.-Soviet Relations, 1981–1991", available at: https://history.state.gov/milestones/1981-1988/u.s.-soviet-relations, accessed 20 August 2024.
[52] United States Department of State, "U.S.-Soviet Relations, 1981–1991", available at: https://history.state.gov/milestones/1981-1988/u.s.-soviet-relations, accessed 20 August 2024.

situation was reflected in every aspect of life, including culture and art. Music, films, literature, and other aspects of popular culture often reflected events on the world political stage, thus influencing public opinion and social dynamics.[53]

Smolko and Smolko point out that this was prominent in films made for the big screen (*Dr. Strangelove* directed by Stanley Kubrick, *Red Dawn* directed by John Milius, and *WarGames* by John Badham), but also in television films (*Threads*, *The Day After*, *The Prisoner*). [54] The most famous novels featuring Cold War motifs are *1984* by George Orwell, *The Hunt for Red October* by Tom Clancy, and *The Spy Who Came in from the Cold* by John le Carré. Political caricatures appeared as well, specifically *Nuke* by Bert Dodson, a comic that satirically comments on the nuclear arms race, US foreign policy, and, among other things, relations with the Soviet Union. There is also *Mr. Atom*, created by cartoonist Herbert Block – Herblock, who through that character depicted the absurdity of the Cold War and the destructive power and global threat that atomic weapons can bring.[55]

Vladimir Ajzenhamer (2023) claims that from the very beginning of the Cold War, popular culture in the USA developed an obsession with the atomic bomb. "When it comes to fiction or comics, the proliferation of content through which the nuclear *zeitgeist* was reflected is so great that it is impossible to even roughly determine their number".[56] Ajzenhamer (2023) highlights as one of the most significant the film *On the Beach*, filmed in 1959, which deals with the consequences and impact of nuclear pollution on humanity, starring Gregory Peck, Fred Astaire, and Ava Gardner. It was based on Nevil Shute's 1957 novel. Also, as a medium that played an important role in the popular culture of that time, he singles out radio. In the USA, it had a special role – it was a means of ideological propaganda, and the goal was to reach listeners from the Eastern Bloc. In 1946, in the divided American sector of Berlin, a radio station was launched that broadcast programming in German. The broadcast covered all of Berlin, but also a significant part of the area under Soviet control in East Germany.[57]

"The following year, the official radio station of the US government, Voice of America, began broadcasting in Russian, and shortly after that, its unofficial European branches – Radio Free Europe and Radio Liberty – were launched. These 'surrogate' stations had the task of broadcasting liberal-democratic propaganda intended for states under Soviet control, as well as for the citizens of the USSR itself".[58] Smolko and Smolko[59] state how the Cold War influenced many musical genres. Dave Brubeck, Benny Goodman, and Louis Armstrong had jazz tours in the Eastern Bloc during the 1950s and 1960s, which were

[53] Thomas Smolko and Joanna Smolko, *Atomic Tunes: The Cold War in American and British Popular Music*, Indiana University Press, Bloomington, 2021.
[54] Ibid., p. 2.
[55] Ibid.
[56] Vladimir Ajzenhamer, *Celluloid Apocalypse*, Službeni glasnik, Belgrade, 2023, p. 52.
[57] Ibid., p. 53.
[58] Ibid., pp. 53-54.
[59] Thomas Smolko and Joanna Smolko, *Atomic Tunes: The Cold War in American and British Popular Music*, Indiana University Press, Bloomington, 2021, p. 2.

highly covered by the media and lately mentioned as *jazz-diplomacy*. Also, the influence did not bypass classical music. "Musicals (*Chess*) and operas about the Cold War were written, including two famous works by John Adams, *Nixon in China* and *Doctor Atomic*. Among the most famous classical works about the Cold War are Alfred Schnittke's oratorio *Nagasaki* and Krzysztof Penderecki's *Threnody to the Victims of Hiroshima* for string orchestra".[60] Regarding popular music, Smolko and Smolko (2021) point out that over five hundred songs were written about its various aspects during the Cold War period. "Some songs were written to draw attention to a specific issue, some to convince listeners of a certain point of view, and others simply to entertain and make people laugh. Songs varied from serious to comic, from morbid to tasteless, and covered everything in between".[61]

Big pop and rock stars such as Billy Joel, Bruce Springsteen, ABBA, Elton John, The Rolling Stones, etc., held their concerts in Eastern Bloc countries.[62] Smolko and Smolko point out that popular music through which Cold War motifs appeared can be divided into three periods. The first is the Atomic Age, which lasted from the mid-1940s to the mid-1960s. Artists then focused their lyrics on motifs of hydrogen and atomic bombs, uranium mining, radiation poisoning, shelters, and the space race. The second period lasted from the mid-1960s to the end of the 1970s. In this period, fewer songs related to the Cold War and its aspects were recorded because the policy of detente and attempts to stop the arms race were in effect then. More significant for that period was the criticism of the Vietnam War, and the encouragement of feminism and the civil rights movement. For many musicians, the Vietnam War was an inspiration for creating songs that conveyed anti-war messages and social criticism to the audience. The third period began with the end of the policy of detente and the USSR invasion of Afghanistan in 1979 and lasted until the end of the 1980s. Most mainstream songs came from this last period.[63] This paper will analyze the song lyrics of the last period.

The relationship between popular geopolitics and popular culture, theoretical framework, and existing research

Popular geopolitics deals with "the ways in which geopolitical issues are created and contemplated in popular culture".[64] It studies and analyzes the ways in which geopolitical ideas and themes are depicted in popular culture and thus influence the formation of public opinion. It plays an increasingly important role in making foreign policy decisions, especially in countries with developed democracies. "The entire concept of popular geopolitics is based on the assumption of a link between popular culture and social consciousness".[65]

[60] Ibid.
[61] Ibid.
[62] Ibid.
[63] Ibid., p. 3.
[64] Gearóid Ó Tuathail, *Critical Geopolitics*, Routledge, London, 1996, p. 17, cited in: Sead Turčalo and Marta Zorko (eds.), *Popular Geopolitics*, Faculty of Political Science, Zagreb, 2021, p. 7.
[65] Ibid.

Gillian Rose speaks of three key areas that need to be considered during the analysis of geography's influence on popular culture and vice versa.[66] First, she identified the place of creation and production of the product, which includes the author's motives and subjectivity. Despite the effort to be objective, every person is connected to their social and cultural environment, which means the influence of upbringing, environment, and education plays an important role. What Rose emphasizes after that is the location of the work, which implies the geographic framework in which the product of popular culture takes place. A certain story or narrative can be associated with the location. Therefore, it can be real, but also completely fictional. The third is the place of consumption of a certain cultural product, which has its temporal and geographical component.[67] "It is not the same whether a Hollywood war-themed blockbuster is shown in New York or Austin, or in Kabul or Damascus. Each individual has a different level of trust and tolerance for certain narratives, and those levels are partly conditioned by socialization or geopolitical vocabulary: the geopolitical culture from which the individual comes".[68]

Rose further highlights that alongside all the above, three additional parameters should be taken into account: social, technical, and compositional. The social parameter refers to the way society accepts popular culture, which changes over time. The theory of *agenda setting* and *framing* is connected to the social parameter.[69] "Agenda setting implies prioritizing certain topics, or neglecting some other topics".[70] For example, if the media frequently report on a certain trend in popular culture (film, music, art), it will become socially accepted.

"Goffman (1974) introduces this term to explain the reflection of the environment and lists two frames, natural and social. While natural frames are given for him, social ones are those built upon them and can lead to manipulation".[71] So, if the media portrays a musical genre in a certain way, the audience will perceive it as such (e.g., punk – rebelliousness). The technical parameter refers to the medium through which the message, narrative, stereotype, or discourse is transmitted. The way information is presented and whether it has visual or audio support is important. The compositional parameter shows the way the message is displayed, which for example can be: the way an article is displayed in print media, the melody in music, the angle at which the camera is set.[72]

Rowley and Weldes (2015) claim that the relationship between popular culture and world politics is dynamic and complex.[73] Both terms are complex, and there can be no

[66] Gillian Rose, *Visual Methodologies*, 2nd ed., Sage, London, 2007, cited in: Sead Turčalo and Marta Zorko (eds.), *Popular Geopolitics*, Faculty of Political Science, Zagreb, 2021, p. 106.
[67] Ibid., pp. 106-107
[68] Ibid., p. 107.
[69] Ibid., p. 111.
[70] Ibid., pp. 111-112.
[71] Ibid., p. 111.
[72] Ibid.
[73] Christina Rowley and Jutta Weldes, "So, How Does Popular Culture Relate to World Politics?", in: Federica Caso and Caitlin Hamilton (eds.), *Popular Culture and World Politics: Theories,*

universal understanding of them. The authors list six types of relationships between popular culture and world politics. First, they point out that states often use popular culture to achieve various political goals. During war and peace, popular culture has a great influence on domestic and foreign policy. During war periods, the state most often uses popular culture as a means of propaganda.[74] "For example, posters and other media forms are famously used to define nations and their enemies during World War I; similar posters from North Vietnam defined the American enemy in the 'American War'. Films like 'Casablanca' (1942), supported by the war film department of the US War Department, sold American intervention in Europe to the American public, legitimizing World War II and the accompanying military expenditures and public sacrifices".[75] Likewise, popular culture in periods of peace is used to develop "soft power" through cultural diplomacy (for example, sports, music, fashion, film). Rowley and Weldes identified global cultural flows and their impact on politics as the second type of relationship. Popular culture plays a key role in globalization where cultural products like film and music influence the shaping of local and global identities. The third is based on popular culture sometimes being a product of the global political economy because the production and distribution of some cultural products cross state borders. This also implies labor, trade, technology, intellectual rights, and their international relations. Then, the authors state that popular culture (TV, films, music) shapes perceptions of political events and conflicts. It actively participates in creating meanings and identities that influence political discourses. Finally, they single out that the way people consume popular culture products can reflect their political attitudes and that popular culture often uses intertextuality to create political messages.[76]

In existing research of similar themes, a key study by Vladimir Ajzenhamer,[77] in his book *Celluloid Apocalypse* explores the connection between the strategy of nuclear deterrence during the Cold War and the depiction of nuclear holocaust in US popular culture. The author's main assumption is that popular culture products such as films, TV and radio shows, music videos, comics, etc., contributed to the implementation of nuclear deterrence in the USA. Also, the author states that this happened due to a lack of actual knowledge about the possible consequences of a nuclear conflict. "Namely, these contents, through the creation of a pool of general knowledge about nuclear war and its consequences, legitimized deterrence as a paradigmatic defense strategy and thus increased the chances for its success".[78]

In *Celluloid Apocalypse*, the focus is on cinematic depictions of the world after the realization of the strategic MAD principle (mutual assured destruction), and during and after a fictional nuclear war. Ajzenhamer analyzed three main effects of the cinematic

Methods, Pedagogies, E-International Relations, Bristol, 2015, p. 1.
[74] Ibid., p. 1.
[75] Ibid., p. 2.
[76] Ibid., pp. 2-7.
[77] Vladimir Ajzenhamer, *Celluloid Apocalypse*, Službeni glasnik, Belgrade, 2023, p. 5.
[78] Ibid., p. 6.

exploitation of MAD. These were the increase of moral panic in order to legitimize the arms race. Then, creating a general understanding of nuclear holocaust that informed political elites and citizens. Third, directing the fear of nuclear war against the American government to encourage public demand that nuclear weapons be used exclusively for defense.[79] "After that, based on a sample of 10% of the total number of titles in the selected filmography, i.e., by analyzing 83 films from a list of 832 film titles, I identified three basic varieties of the cinematic MAD narrative, as well as their key motifs".[80]

At the end of the book, Ajzenhamer points out that films depicting MAD were most often critically inclined. These films provided general knowledge (accurate and inaccurate) about the catastrophic consequences a nuclear war can have. Also, nuclear panic motifs were present in these films, thus increasing pressure on military and political powers that nuclear weapons be used exclusively for defense purposes. He highlights *Dr. Strangelove* directed by Stanley Kubrick and *On The Beach* directed by Stanley Kramer as the most faithful examples.[81] "To summarize – whether it served the exploitation of scientifically established facts, ordinary life stories, or the most unbelievable fantasies, MAD cinematography educated American society about all possible and impossible consequences of nuclear war".[82]

Ajzenhamer additionally claims that his book depicts exclusively the American experience of the Cold War and that a complete picture of popular culture's influence on deterrence is only possible with the Soviet perspective as well.[83] Ivan Fratrić (2021) in his research *Interpretation of Friendly and Enemy States in Geopolitical Discourses of Hollywood Production during the Cold War* wanted to show the function of Hollywood film during a challenging geopolitical period. In addition, film was then one of the most popular mass media that could also serve as a propaganda tool.[84] In his research, the author starts from the assumption that Hollywood production glorifies the USA, its allies, and the Western way of life, while simultaneously criticizing and portraying everything connected to the Soviet Union in a negative light. Fratrić examined how America and the Soviet Union were depicted in Hollywood production films.[85]

In the research results, Fratrić (2021) states that the depiction of the two superpowers in films changed in accordance with geopolitical periods. During the 1940s and 1950s, Hollywood production had a clear division in the metaphorical depiction of good and evil. The Soviet Union was portrayed as a danger and absolute evil, and the USA com-

[79] Ibid.
[80] Ibid., p. 8.
[81] Ibid., pp. 98-99.
[82] Ibid., p. 99.
[83] Ibid., p. 100.
[84] Ivan Fratrić, "Interpretation of Friendly and Enemy States in Geopolitical Discourses of Hollywood Production during the Cold War", in: Sead Turčalo and Marta Zorko (eds.), *Popular Geopolitics*, Faculty of Political Science, Zagreb, 2021, pp. 271–300.
[85] Ibid., p. 272.

pletely the opposite.[86] In the 1960s and 1970s, political melodramas and dark thrillers with elements of fatalism and paranoia were popular (p. 276). In addition, many films dealt with the theme of the Vietnam War. In the 1980s, the narrative in films began to sharpen as a consequence of Reagan's rhetoric toward the Soviet Union. It remained so until the end of the Cold War.[87]

Researching nuclear presence in 80's music

This paper analyzes narratives and discourses in song lyrics in the timeframe from 1980 to 1989. The research covers the lyrics of 60 songs from the Anglophone speaking area. Due to the language barrier, lyrics in other languages are not included. The aim of the research is the analysis of political attitudes and messages expressed in music, especially pop, rock, and new wave genres during the 80s, with emphasis on the theme of nuclear presence. Song lyrics will be analyzed to understand the way artists interpreted the political events of that time. It is also expected that the results will contribute to a better understanding of the link between music, politics, and social changes during the 1980s, with special emphasis on the theme of the nuclear threat. Given the stated aim, three research questions were formulated: (1) How did artists reflect the perception of Cold War political leaders and institutions in their songs? (2) Do artists from Europe or the USA highlight specific political events or aspects of the Cold War in their songs? (3) Is there a difference in the interpretation of political attitudes between songs that use direct language and those that use metaphors?

The unit of analysis was song lyrics that explicitly speak about the Cold War/nuclear threat, as well as metaphorical ones; for the purpose of this research, an analytical matrix with eight classification categories was created. The selection of 60 songs for analysis is a result of a combination of the author's involvement and knowledge of the subject, and systematic research of relevant sources. The dominant musical genre among the 60 analyzed songs was rock with 26 songs (43.3%). This was followed by electronic and new wave, represented in 20 songs (33.3%), while pop accounted for 11 songs (18.3%). Heavy metal was represented with 2 songs (3.3%), while hip hop was present in only 1 song (1.7%). At that time, rock often served as a genre for expressing rebellion and political views. Electronic and new wave music was characteristic for its futuristic and experimental sound and was extremely popular because it successfully evoked feelings of anxiety and uncertainty (especially synth-pop). Also, these genres began to develop in the late 1970s and early 1980s (Kraftwerk, OMD, Depeche Mode), so it is logical that they are highly represented in the presented results. Pop music had broad mass appeal but was not often used for conveying more complex political messages. Heavy metal and hip hop, although present, had more limited influence on the political themes of that time.

[86] Ibid., p. 280.
[87] Ibid., p. 288.

Research results

Narratives

Research results revealed that the Cold War is mentioned metaphorically in 37 songs, while it was mentioned directly in 29 songs. These results indicate that musicians used both approaches almost equally, showing different ways in which this period was interpreted in music. The songs *99 Luftballons* / *99 Red Balloons* by Nena, *Eight Day* by Hazel O'Connor, and *Poem for a Nuclear Romance* by musician Anne Clark are highlighted as the three most representative examples of metaphorical mention. These songs were chosen for their strong symbolism and references to the tensions and fears of that period. Each uses different metaphors and vivid depictions to process themes of nuclear threat and global uncertainty, thus making them important examples in understanding how the Cold War was reflected through music.

Agnew and Ó Tuathail (1992) write about layered geopolitical understandings and depictions of US foreign policy. "America is a place that is real, material, and bounded (territory with content), and at the same time it is a mythological, imaginary, and universal ideal without certain spatial boundaries".[88] Also, Agnew and Ó Tuathail claim that the USA, with the beginning of the implementation of the Truman Doctrine and containment policy, began to perceive itself as a World Power and the Soviet Union as an enemy, as seen in the previously mentioned Kennan article. "Containment did not have clearly conceptualized geographic limits. Its original space was an abstract universal isotropic plane where Right leads an endless battle with Wrong, Freedom with Totalitarianism, and Americanism with the forces of Anti-Americanism.[89] This, of course, influenced all other aspects of life, including music. The stated claims can be linked to the way artists of that time depicted the struggle between freedom and repression. The cited examples also show that the music of that time reflected geopolitical narratives.

The song *99 Luftballons* / *99 Red Balloons*, performed by German singer Nena and the German musical group of the same name, is one of the most significant songs of the last century. This anti-war pop-rock song was created in 1983 when the Cold War was at its peak and uses the metaphor of red balloons to depict and criticize its absurdity and the nuclear threat. The song lyrics reflect the atmosphere of anxiety, fear, and paranoia that prevailed in that period due to political tensions. Red balloons are depicted as harmless; however, due to the context of that time, they become an element of threat, uncertainty, and fear. In *99 Luftballons*, Nena highlights through metaphors how small things, due to wrong interpretation, could lead to a global misunderstanding and war:

[88] John Agnew and Gearóid Ó Tuathail, "Geopolitics and Discourse: Practical Geopolitical Reasoning in American Foreign Policy", in: Gearóid Ó Tuathail, Simon Dalby and Paul Routledge (eds.), *Introduction to Geopolitics*, Politička kultura, Zagreb, 2007, p. 115.
[89] Ibid., p. 116.

"Ninety-nine balloons
On their way to the horizon
Were mistaken for UFOs from space
So a general sent
A squadron after them
To raise the alarm
But there, on the horizon
Were only ninety-nine balloons"[90]

Also, the author mentions at the end of the song how she remained alone in the ruins because of military interventions, caused by a harmless situation that finally resulted in global destruction. *99 Luftballons* emphasizes the importance of peace, which is very easy to destroy irreversibly. The song was originally written and recorded in German; however, due to great popularity, it was also recorded in English.

"War ministers no longer exist
Nor do jet fighters
Today I walk around
See the world in ruins
Found a balloon
Think of you and let it fly"[91]

British singer-songwriter and actress Hazel O'Connor released the song *Eight Day* in 1980, which triggered a strong public reaction. Main motifs in this art-pop song are human greed, the danger of technological progress, and the destructive potential of humanity. Biblical motifs also appear in the song lyrics; the author refers to the beginning of the creation of the world and emphasizes human intervention which can be a cause of destruction. The verses of this song describe the creation of the world in seven days:

"In the beginning was the word, man said:
Let there be more light
Electric scenes and laser beams, neon lights that hate the nights
On the second day he said:
Let there be gas Hydrogen and cholera and plague
Let's create some microbes, we'll poison the worms
Man will never be oppressed
And he said: Look what I've done"[92]

In her verses, O'Connor adds an eighth day of creation marked by man's desire for control and power. Then, by using all technology, the destruction of humanity occurs. In this way, the author clearly makes it known that these verses are a meta-

[90] Nena, "99 Red Balloons", *99 Luftballons*, Epic Records, 1984.
[91] Ibid.
[92] Hazel O'Connor, "Eighth Day", *Breaking Glass*, A&M Records, 1980.

phor for the nuclear threat and the nuclear arms race. Through the song, a question is raised whether man will succeed in surviving the consequences of his actions or if the technology he created will eventually become the cause of his downfall. *Eight Day* can be placed in the context of Cold War criticism, especially in the verses describing the eighth day of creation. It can be linked to nuclear weapons, whose creation was intended as a means of deterrent protection, but with human abuse, it became a symbol of potential destruction:

"On the eighth day the machine just got upset
A problem that man has never seen before
No time for escape, blinding light
And nothing but emptiness, forever night
He said: Look what man has done
No world for anyone No one laughed, no one cried
The world is at an end, everyone died
Forever amen"[93]

Musician Anne Clark from Great Britain wrote the song *Poem for a Nuclear Romance* in 1983. The song speaks about the fear, uncertainty, and anxiety that prevailed in society during the Cold War. The title itself contains the words "romance" and "nuclear", suggesting a metaphorical conflict between human emotions and a destructive, cold reality. This song is significant because it speaks about feelings and interpersonal relationships that were neglected due to the constant nuclear threat. Clark tries to emphasize that the nuclear threat represents not only a physical danger but also a threat to love, support, and the ability to connect with others. Due to the constant atmosphere of anxiety and fear, even intimate relationships begin to break down. This can be seen in the following example:

"When all our dreams are distorted and dead
We'll be two radioactive dancers
Spinning in different directions
And my love for you will be reduced to dust
The screams will become louder and louder
And the fact that I love you
Will die You don't have to sleep to see nightmares
Just hold me close
Then closer still
And you'll feel the odds pulling us apart"[94]

As examples of direct mention, the songs *So Afraid of the Russians*, *Seconds*, and *Two Tribes* were chosen. They stand out because of their clear relationship to the political

[93] Ibid.
[94] Anne Clark, "Poem for a Nuclear Romance", *Changing Places*, Red Flame Records, 1983.

situation of that time and the open expression of fears. They represent rare examples of direct criticism of the Cold War in music.

In the song *So Afraid of the Russians*, by author Tom Lyon and the group Made for TV, the title itself directly references the Cold War. It was written in 1983, during the most tense period of the war, and very clearly calls out the Russians and the threat represented by the conflict between the United States of America and the Soviet Union. Through the song lyrics, an atmosphere of fear and anxiety is expressed, and it speaks about the collective fear of the West regarding the Russians:

"I'm so afraid of the Russians Because they are coming
It's enough to make your blood freeze
When you watch the news on TV
Neither running nor hiding will help me
Because they are coming, and I can do nothing"[95]

In the lyrics, Lyon narrates the Cold War situation as hopeless, sings about apocalyptic scenarios for humanity, and believes there is no more future. He views nuclear conflict as a realistic and inevitable scenario. In addition, Lyon mentions shelters that otherwise symbolize security in wars, but emphasizes that even they cannot save him from the Russian threat:

"Hidden in my shelter
I'm as safe as I can be I need more security, not just guns
Because they are coming for me
Everyone will burn to ashes If they don't succeed, there's no way we escape
Our country will disappear" [96]

The song *So Afraid of the Russians* directly speaks about the conflict between Americans and Russians and depicts Russians as enemies because of whom collective fear spreads among the population. This fear was a very real reflection of the political situation then, since the threat of nuclear conflict was omnipresent. This is one of the significant songs that speaks about this topic without hesitation, and it remains relevant today because it reminds us of how society perceives political conflicts and what emotions it awakens in it. The popular Irish rock band *U2*, in the song *Seconds* from 1983, deals with the theme of nuclear threat and the possibility of nuclear war breaking out. The song is on their album *War*, which aimed to send a message about the political situation in the world at that time in a critical way. The title of the song itself symbolizes the seconds that separate the world from nuclear disaster and global destruction. Also, U2 in the song lyrics directly criticizes nuclear weapons and any kind of armed conflict. It calls for peace before it's too late because if a nuclear conflict happens, everyone will be losers;

[95] Made for TV, "So Afraid of the Russians", *So Afraid of the Russians / Unknown Soldier* (single), Conflict Records, 1983.
[96] Ibid.

there will be no real winners. What U2 wants to highlight as the main message of the song is that the consequences of war are terrible for everyone, regardless of political and economic status, skin color, place of residence, etc.:

"Takes a second to say goodbye
Say goodbye, oh, oh, oh, say goodbye
Where are you going now?
Lightning flashes across the sky
From east to west, or die
Like a thief in the night
Watch the world by candlelight"[97]

In a direct way, they call out the manipulative way of conducting politics at that time and mention major world cities and countries. In this way, they want to point out that political leaders across the entire world manage the people like puppets on strings from their offices in high positions. Political systems that spread injustice and fear among society are very clearly criticized, as are leaders who do not care for the people. U2 in the song *Seconds* calls for collective awareness and the urgent stopping of such destructive policy, warning of the dangers threatening all of humanity:

"In an apartment on Times Square
You can put them together anywhere
They hold you hostage, hell to pay
Revolution every day USSR, DDR, London, New York, Peking
They are puppets, they are puppets
Pulling the strings, yes
And they do the atomic dance
Do they know where that dance comes from?"[98]

The British musical group *Frankie Goes To Hollywood* released a song in 1984 known for direct criticism of the Cold War and a firm political stance against it. The song *Two Tribes*, as is visible in the title, refers to the long-standing conflict between the USA and the USSR and the consequences it can have on humanity. The text expresses a strong stance against any kind of armed conflict and the nuclear arms race. The authors criticize the policy conducted by the leaders of these two superpowers because they sow fear and anxiety among society. They note that society is becoming increasingly anxious and that it is impossible to live in a constant atmosphere of fear and tension. They also criticize political leaders who do not care about the consequences of their decisions:

"When two tribes go to war
The only point you can score

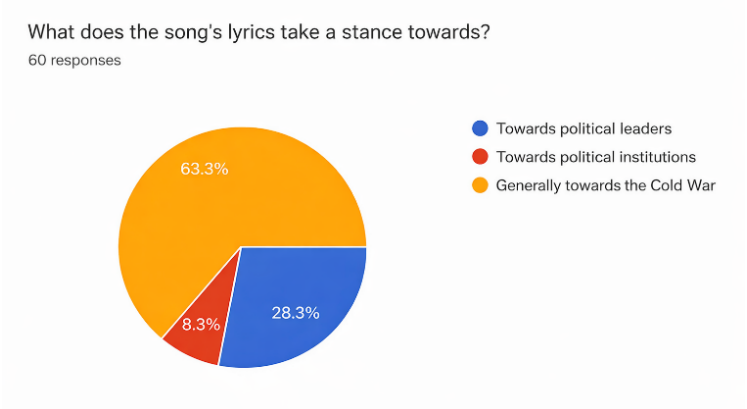
[97] U2, "Seconds", *War*, Island Records, 1983.
[98] Ibid.

We have two tribes
We have the bomb
We have the bomb, yes
Working for the black gas
Turn off your shield
Turn off and feel
Are we living in a land
Where sex and horror are the new gods?"[99]

As in the song *Seconds* by U2, Frankie Goes To Hollywood sings about the pointlessness of war, where there are no real winners and the greatest losses are ultimately borne by ordinary citizens. Also, this song presents a criticism of a society in which sensationalist news dealing with violence has become dominant. The song *Two Tribes* poses a rhetorical question about what is actually important – is it human rights and the true values of man, or is it sensationalism because of which society becomes superficial and prone to violence? This song tries to warn of the disasters that could happen if political powers are too blinded by power and greed.

Expression of attitude in song lyrics

Within the matrix, it was analyzed how musicians expressed attitudes toward political leaders (17 songs) and institutions (5 songs), as well as toward the Cold War in general (38 songs). Several key songs that differ from the others analyzed will be highlighted, such as *Russians* by Sting as a strong example of criticism directed toward political leaders. On the other hand, the song *Let's All Make a Bomb* by Heaven 17 was chosen for its clear messages about political institutions. The song that best reflects the atmosphere of the Cold War is *Forever Young* by the group Alphaville. These examples left a strong impression on the audience of that time, but also on the audience today.



Graph 1: Attitude in song lyrics toward

[99] Frankie Goes to Hollywood, "Two Tribes", *Welcome to the Pleasuredome*, ZTT Records, 1984.

Sting published the song *Russians* in 1985, and it speaks in a direct way about the Cold War and tensions between the two superpowers. The text criticizes political leaders of both sides in a very clear way, in the context of their readiness to use nuclear weapons. Also, an atmosphere of fear and hysteria that then prevailed among citizens runs through the song. Sting criticizes the rhetoric of political leaders that encourages fear in society and creates tensions between nations through propaganda:

"In Europe and America, there's a growing feeling of hysteria
Conditioned to respond to all threats
In the rhetorical speeches of the Soviets
Mr. Khrushchev said: 'We will bury you' I don't subscribe to this point of view
It would be such an ignorant thing to do If the Russians love their children too"[100]

Likewise, the author directly calls out Nikita Khrushchev and expresses disagreement with his rhetoric, which he thinks is reckless, dangerous, and absurd. Through this powerful anti-war song, he tries to reach both sides, appealing for the preservation of peace and the saving of innocent lives. With this song, Sting sends a very clear message to politicians, and that is a common humanity that must not be forgotten, even under conditions of war:

"How can I save my little boy from Oppenheimer's deadly toy?
Common sense is not the exclusive possession
Of any one side of the political spectrum
We share the same biology, regardless of ideology
Mr. Reagan says: 'We will protect you' I don't subscribe to this point of view"[101]

The author mentions J. Robert Oppenheimer in the song lyrics, the American scientist who worked on the development of the atomic bomb as part of the Manhattan Project. "Oppenheimer's deadly toy" (Sting, 1985) is a metaphor for nuclear weapons and the threat they represent. Sting also criticizes Ronald Reagan, who often mentioned military strength and nuclear deterrence as a mechanism of protection from Russia. He does not believe him and does not support the war rhetoric of either side. This song tries to call for peace, the use of common sense in warfare, and highlights how every war is senseless.

The song *Wrap Up the Rockets* by the group *The Freshies* was created in 1981 and is a clear example of a text expressing attitudes toward political institutions/alliances. This song is singled out because in its text it criticizes the NATO alliance and the military industry. The Freshies believe that NATO is more interested in pursuing its own geopolitical interests than in the well-being and protection of people, and they highlight complete distrust toward it in the verses. In addition, they mention that if World War III occurs, it would not be the same as the first two; because of nuclear weapons, it would be much more destructive:

[100] Sting, "Russians", *The Dream of the Blue Turtles*, A&M Records, 1985.
[101] Ibid.

"NATO I know your games
World War III
Will never be the same
As it was in the old days
When the cold played
Such a big part"[102]

In an ironic way, it speaks about the arms race between the USA and the USSR and directly criticizes militarization. The authors believe that so many resources are excessively and needlessly spent on increasing armament, while basic social needs are neglected. They do not agree with the rhetoric of then-leaders because they believe it leads to the senseless accumulation of weapons and the encouragement of fear among citizens:

"If we scrap our defense plans
That's 12 thousand pounds for everyone in the UK
I'd buy a sports car
But I wouldn't go far, just to Rhyl"[103]

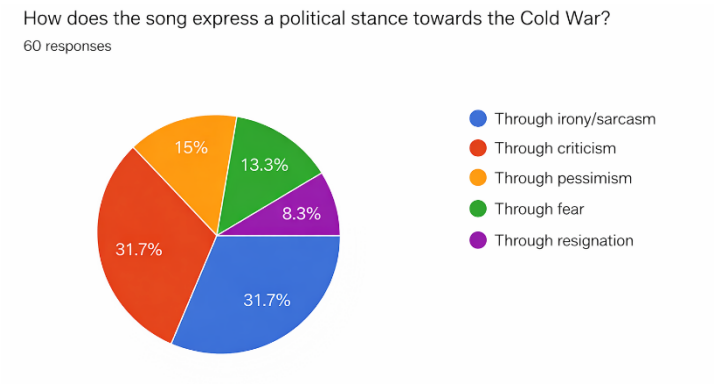
The song *Wrap Up the Rockets*, through humor in the song, highlights the absurdity of preparations for nuclear conflict, and this song is significant because it is the only one that directly criticizes NATO during that period and thus expresses a bold stance against militarization and political power games. One of the most famous songs of the 1980s is *Forever Young* by the German group Alphaville. This synth-pop song deals with themes of fear of nuclear conflict and the fleetingness of life. It is singled out because it faithfully depicts the thinking of an individual trying to find a balance between the anxiety caused by a tense geopolitical situation and the desire for life and a better future. The title of the song itself shows the author's desire for eternal youth in a world where the future is uncertain. The song tries to portray the feelings of a misunderstood society that lived under the threat of potential disaster. The question "Do you really want to live forever?", which is repeated in the chorus, the authors ask ironically and rhetorically wonder if a young person really wants to be immortal in a world full of conflict and uncertainty:

"Hoping for the best, but expecting the worst
Are you gonna drop the bomb or not?
Let us die young or let us live forever
We don't have the power, but we never say never
Sitting in a sandpit, life is a short trip
Music's for the sad man"[104]

[102] The Freshies, "Wrap Up the Rockets", *Wrap Up the Rockets* (single), Razz Records, 1981.
[103] Ibid.
[104] Alphaville, "Forever Young", *Forever Young*, Warner Music/WEA Records, 1984.

Alphaville metaphorically highlighted in the text how all people can harbor the same feelings of anxiety and fear, regardless of the political situation, but also sent a message that one should always have faith in a better future. Despite various challenges, there is a common human need for love, life, and togetherness that is stronger than all political disagreements and wars. The question "Do you really want to live forever?",[105] which is repeated in the chorus, the authors pose ironically, referring to whether a young person really wants to be immortal in a world full of conflict and uncertainty.

Political attitude toward the Cold War The analysis also shows the way musicians' political attitudes are presented in song lyrics. In the analysis, expression through irony/sarcasm (19 songs), criticism (19), pessimism (9), fear (8), and resignation (5) was researched.



Graph 2: Expressing political attitude

Billy Joel and *Leningrad* is an example of a song that expresses an attitude about the Cold War in a critical way. It was written in 1989 and speaks about the lives of ordinary citizens on both sides of the Iron Curtain. It implicitly criticizes the Cold War by referring to the weight of human fates in that period. Through the verses, Joel depicts the story of Viktor, a Soviet circus performer born in Leningrad during its siege in World War II. It describes his difficult childhood without a father who died in the war and growing up in the Soviet Union where he had to adapt to the rules of the regime:

"Another son who never had a father after Leningrad
He went to school and learned to serve the state
He followed the rules and drank his vodka straight
The only way to survive was to choke back the hate
Russian life was very sad
And such was life in Leningrad"[106]

[105] Ibid.
[106] Billy Joel, "Leningrad", *Storm Front*, Columbia Records, 1989.

In this way, the author tries to evoke the difficult life of an ordinary man in the Soviet Union and compares it with himself. Although they live in different environments and political systems, both encounter the same problems – fears and uncertainties brought by war. With this song, Joel wants to convey that people with different ideological orientations are not born as enemies, but it is political rhetoric that separates them. He emphasizes that desires for togetherness and humanity are stronger than all divisions:

"And so my child and I came to this place
To meet him eye to eye and face to face
He made my daughter laugh, then we embraced
We never knew what friends we had
Until we came to Leningrad"[107]

The British rock group *Genesis* and the song *Land of Confusion* speaks about the Cold War through satire and irony. The song became popular worldwide in 1986 because the text is accompanied by a satirical music video depicting political leaders in a grotesque way. It shows caricatures of Ronald Reagan, Nancy Reagan, Henry Kissinger, Mikhail Gorbachev, and Benito Mussolini. The song title itself means "Land of Confusion," and the authors depict the serious theme of fear of nuclear war in such a tone and express frustration related to the political situation of that time. *Land of Confusion* also depicts then-leaders as incompetent. Genesis mocks the entire political situation but also portrays a feeling of resignation because people are left to incompetent leaders. Through the song, they want to show that the Cold War has lasted for decades because the leaders of the USA and the USSR are insufficiently capable to solve it so that peace is established in the world. The song calls for social responsibility and awareness of the dangers brought by irresponsible political behavior. In addition, it emphasizes the selfishness of political elites and their neglect of the needs of ordinary citizens:

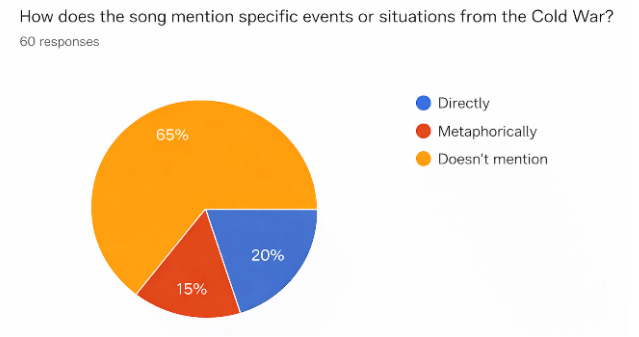
"There's too many people, too many problems
And not enough love to go around
Can't you see this is a land of confusion?
This is the world we live in
And these are the hands we're given
Use them and let's start trying
To make it a place worth living in"[108]

4. The way specific events or situations are mentioned in the text

In this part of the research, we were interested in the way specific events or situations during the Cold War are mentioned in song lyrics. Results show that in 39 songs, specific events are not mentioned at all, while in 12 songs musicians directly refer to events or situations,

[107] Isto.
[108] Genesis, "Land of Confusion", *Invisible Touch*, Virgin Records, 1986.

and in 9 songs they are mentioned in a metaphorical way. The song *Living Through Another Cuba* by the rock band XTC is singled out as a direct example of reference to an event.



Graph 3: Mentioning events/situations

It was published in 1980, and the authors clearly refer to the Cuban Missile Crisis of 1962, which is also indicated by the title itself. The text speaks about the anxiety and fear caused by that event which was a turning point of the Cold War. The authors express concern about the possibility of a similar situation breaking out again. One of the main messages of this song is that history can repeat itself at any moment if political elites are not cautious enough with implementing their decisions. XTC wants to encourage listeners to think about how to avoid repeating events from history that have catastrophic consequences:

"It's 1961 again and we are like pawns in the middle
(Living through another Cuba)
While war polishes its drum and peace plays second fiddle
Russia and America are at each other's throats, but don't you cry!"[109]

Discussion

In the context of popular geopolitics, the results of this research show how musicians during the 1980s used their songs as a medium for reflecting and shaping the perception of the Cold War. According to the theory of popular geopolitics, popular culture plays a key role in shaping social awareness of geopolitical issues.[110] Songs express the personal views of the authors but also contribute to the collective perception of the Cold War in public. For the research question "how did artists reflect the perception of Cold War political leaders and institutions in their songs?", the analysis showed that out of a total of 60 analyzed songs, 17 (28.3%) mentioned leaders, and 5 (8.3%) institutions. Most musicians in their lyrics nevertheless mentioned the Cold War in a general way. How-

[109] XTC, "Living Through Another Cuba", *Black Sea*, Virgin Records, 1980.
[110] Sead Turčalo and Marta Zorko (eds.), *Popular Geopolitics*, Faculty of Political Science, Zagreb, 2021, p. 7.

ever, in every song, artists criticized leaders or institutions; not a single song supported the rhetoric of the Cold War. Prominent examples of this are *Red Skies*, *Peace in Our Time*, *P.O.E.*, *Russians*.

The results also showed that specific political events are mentioned in a total of 21 songs, with 12 songs directly referring to events or situations from the Cold War. In 9 songs, these references are depicted metaphorically. Artists from Europe and the USA reflected these events in different ways. For example, the song *Tomahawk Cruise* directly refers to the deployment of Tomahawk cruise missiles in Great Britain, which was part of NATO's strategic nuclear deterrence strategy. These results show how music was used as a means of political expression and that artists from Europe or the USA highlighted specific Cold War events in their songs.

Research results also showed differences in the interpretation of political attitudes between songs that use direct language and those that use metaphors, although musicians used both approaches almost equally in expressing their political views. The Cold War was mentioned directly in 29 songs and metaphorically in 31. *So Afraid of the Russians*, *Seconds*, and *Two Tribes* are the best examples of songs that use direct language. Such songs directly express their views and use such an approach to emphasize the seriousness of the situation, leaving no room for ambiguity. Also, they can leave a strong impression on listeners and quickly trigger an emotional reaction like fear or anger. Songs like *99 Luftballons* and *Land of Confusion* used metaphors to express political attitudes. They allow musicians to convey more complex or abstract ideas to the audience and often leave more room for personal interpretation; they convey political messages in a subtler way and encourage deeper reflection. Therefore, a difference in the interpretation of political attitudes between songs that use direct language and those that use metaphors exists.

We also explored in which cases specific events influenced song lyrics and in what way the nuclear threat is depicted in song lyrics. Analysis showed that there were events that influenced song lyrics, and the nuclear threat was depicted metaphorically and directly. For example, the song *19* by Paul Hardcastle explicitly speaks about the Vietnam War and the young soldiers who perished, and through the song, the horror of war and its impact on society is emphasized. Although the focus is not on the nuclear threat, the song is inspired by a specific event. Songs like *Human Error* by the band Subhumans and *Nagasaki Nightmare* by the band Crass harshly criticize nuclear weapons and through the lyrics warn of the catastrophic consequences that come from their use. They refer to the dropping of bombs on Hiroshima and Nagasaki and clearly express their anti-war stance. Gary Moore's song, *Hiroshima*, speaks about the consequences of atomic bombing and reminds of the horrors of nuclear war. The nuclear threat is depicted as a specific and real danger in songs that use direct language, and in songs that use metaphors, it is more depicted through symbolism or abstraction. Musicians use poetic images to depict anxious feelings related to nuclear conflicts, for example, *A Poem for Nuclear Romance*

by British author Anne Clark. Through both approaches, musicians manage to convey the message of danger from the nuclear threat to the audience.

The obtained results confirm the findings of existing research such as that of Vladimir Ajzenhamer (2023), who in the book *Celluloid Apocalypse* analyzed cinematic depictions of nuclear holocaust as a means of deterrence. There are similarities with the results of this research, which shows that song lyrics also served a similar goal – increasing awareness of the dangers of nuclear war and criticizing the political leaders who encouraged that threat. While Ajzenhamer's focus was on visual media, this research focused on music, and both results show how different cultural products together contribute to the shaping of public opinion during the Cold War. Also, Ivan Fratrić (2021) in the results of his research showed how films were used for promoting ideological messages, and this research suggests that music had a similar role; song lyrics subtly or directly shaped listeners' attitudes toward the nuclear threat and the political leaders of that time.

Conclusion

Research results confirm that musicians during the 1980s used pop, rock, and new wave music as a medium for expressing political attitudes with a special focus on the nuclear threat. Analysis of 60 songs revealed different approaches by which musicians reflected the political situation and collective fears of that time. These results are in accordance with the aims of the research which sought to show how music shaped and reflected political awareness during the Cold War.

Criticisms directed toward political leaders and institutions prevailed in the songs, without support for Cold War rhetoric. Songs like *Russians* by Sting and *Red Skies* by The Fixx directly criticized leaders and called on them to take responsibility for the then-situation in the world. Analysis showed how artists also referred to specific political events, with some, like the song *Tomahawk Cruise* by TV Smith, directly mentioning specific military actions. Results of content and narrative of text revealed that musicians often used a combination of direct language and metaphors to express their views. Songs like *So Afraid of the Russians* by Made for TV and *Two Tribes* by Frankie Goes to Hollywood used direct language for clear criticism of the nuclear threat, while songs like *99 Luftballons* by Nena and *Land of Confusion* by Genesis used metaphors to depict the general atmosphere of fear and political tensions. Besides that, research showed that specific historical events, like the Vietnam War or the nuclear bombing of Hiroshima, had a significant influence on song lyrics, as depicted in the song *Hiroshima* by Gary Moore and *Nagasaki Nightmare* by Crass. Although some deviations in the interpretation of political messages in songs were present (which is linked to cultural and linguistic differences among performers), the research showed the consistent presence of the theme of nuclear threat as dominant in many songs.

Popular music of the 1980s was not just a form of entertainment, but also a powerful tool of social criticism. Messages in the analyzed songs, although politically engaged, were packed into melodies attractive and easy for the audience to remember, and gen-

re-recognizable pop, rock, and new wave forms. This enabled their wide acceptance, and precisely this combination contributed to their popularity. In this way, content with political elements managed to reach a wider audience, even those who might not have been aware of the deeper meanings of the lyrics. Many of these songs, like *99 Luftballons* or *Forever Young*, are still broadcast on the radio, which shows how they are a lasting part of popular culture. This also shows that music is an effective channel for spreading messages about the nuclear threat and the political situation of that time. Music from the 1980s period succeeded in conveying complex political messages in a way understandable to a wide audience and connected then-popular culture with real geopolitics. Artists, through their songs, shaped political awareness of the Cold War and the nuclear threat. This work emphasizes the importance of understanding music as a means of political expression, especially in a time of global threats using the example of the Cold War. Future research could focus on a deeper analysis of specific musical genres and regional variations, and the long-term effects of these musical messages on society.

Sources:

Agnew, J. and Ó Tuathail, G. (1992) *Geopolitics and Discourse: Practical Geopolitical Reasoning in American Foreign Policy*, in: Ó Tuathail, G., Dalby, S. and Routledge, P. (eds.) (2007) *Introduction to Geopolitics*, Zagreb: Politička kultura.

Ajzenhamer, V. (2023) *Celluloid Apocalypse*, Belgrade.

Blanton, S. L. and Kegley, C. W. (2010) *World Politics: Trend and Transformation*. Boston: Cengage Learning.

Branescu, L. I. and Gorun, H. (2018) The Paradox of Nicolae Ceausescu's Foreign Policy and Several Reasons for the Deterioration of the International Image of His Regime, *European Scientific Journal* 14(29), pp. 75-83.

Conze E. et al. (2016) *Nuclear Threats, Nuclear Fear, and the Cold War of the 1980s*, London: Cambridge University Press.

CVCE (The Centre Virtuel de la Connaissance sur l'Europe) (2024) *The Cold War*. [Online] Available at: https://www.cvce.eu/obj/the_cold_war_1945_1989_full_text-en-6dfe06ed-4790-48a4-8968-855e90593185.html (Accessed August 5).

Dittmer, Jason (2010) *Popular Culture, Geopolitics, and Identity (Human Geography in the Twenty-First Century: Issues and Applications)*. NY, London: Rowman & Littlefield Publishers.

Fratrić, I. *Interpretation of Friendly and Enemy States in Geopolitical Discourses of Hollywood Production during the Cold War*, in: Turčalo, S. and Zorko, M. (eds.) *Popular Geopolitics* (2012), Zagreb: Faculty of Political Science.

Kennan, G. F. (1947) *The Sources of Soviet Conduct*, in: Tuathail, G., Dalby, S. and Routledge, P. (eds.) *Introduction to Geopolitics* (2007), Zagreb: Politička kultura.

Derenčin, R. (2010) *Cuban Missile Crisis and Soviet Submarines. Polemos* 13(2), pp. 79-97.

Gosling, F. G. (2010) *The Manhattan Project: Making the Atomic Bomb*, Oak Ridge: United States Department of Energy.

United States Department of State (2024) *Atomic Diplomacy*. [Online] Available at: https://history.state.gov/milestones/1945-1952/atomic (Accessed August 20).

United States Department of State (2024) *Détente and Arms Control, 1969–1979*. [Online] Available at: https://history.state.gov/milestones/1969-1976/detente (Accessed August 20).

United States Department of State (2024) *Kennan and Containment, 1947*. [Online] Available at: https://history.state.gov/milestones/1945-1952/kennan (Accessed August 20).

United States Department of State (2024) *Marshall Plan, 1948*. [Online] Available at: https://history.state.gov/milestones/1945-1952/marshall-plan (Accessed August 20).

United States Department of State (2024) *Strategic Arms Limitations Talks/Treaty (SALT) I and II*. [Online] Available at: https://history.state.gov/milestones/1969-1976/salt (Accessed August 20).

United States Department of State (2024) *1945–1952: The Early Cold War*. [Online] Available at: https://history.state.gov/milestones/1945-1952/foreword (Accessed August 20).

United States Department of State (2024) *1961–1968: The Presidencies of John F. Kennedy and Lyndon B. Johnson*. [Online] Available at: https://history.state.gov/milestones/1961-1968/foreword (Accessed August 20).

United States Department of State (2024) *The Truman Doctrine, 1947*. [Online] Available at: https://history.state.gov/milestones/1945-1952/truman-doctrine (Accessed August 20).

United States Department of State (2024) *U.S.-Soviet Relations, 1981–1991*. [Online] Available at: https://history.state.gov/milestones/1981-1988/u.s.-soviet-relations (Accessed August 20).

Moisi, D. (2012) *The Geopolitics of Emotion: How Cultures of Fear, Humiliation, and Hope are Reshaping the World*, Belgrade: Clio.

Ó Tuathail, G., Dalby, S. and Routledge, P. (eds.) (2007) *Introduction to Geopolitics*. Zagreb: Politička kultura.

Posavec L. V. (2011) *Quantitative Research Methods: Survey and Content Analysis*, Zagreb: Hrvatski studiji.

Rowley, C. and Weldes, J. *So, How Does Popular Culture Relate to World Politics?*, in: Caso, F. and Hamilton, C. (eds.) *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies* (2015), E-International Relations, pp. 11-33

Smolko T. and Smolko J. (2021) *Atomic Tunes: The Cold War in American and British Popular Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Truman, H. (1947) *The Truman Doctrine*, in: Ó Tuathail, G. Dalby, S. and Routledge, P. (eds.) (2007) *Introduction to Geopolitics*, Zagreb: Politička kultura.

Turčalo, S. and Zorko, M. (eds.) (2021) *Popular Geopolitics*. Zagreb: Faculty of Political Science.

Vukadinović, R. (1985) *Nuclear Strategies of the Superpowers*. Zagreb: August Cesarec.

Vukadinović, R. (1969) *The Warsaw Pact in the System of East European Military-Political Integration*. *Politička misao: Croatian Political Science Review* 6(2): 157-198.

Zhdanov, A. (1947) *Soviet Policy and World Politics*, in: Ó Tuathail, G., Dalby, S. and Routledge, P. (eds.) *Introduction to Geopolitics*, (2007) Zagreb: Politička kultura.

Westad, Odd A. (2011) *The Global Cold War (Third World Interventions and the Making of Our Times)*, London: Cambridge University Press.

Discography:

Alphaville (1984) "Forever Young". *Forever Young*. WEA Records.

Anne Clark (1983) "Poem for a Nuclear Romance". *Changing Places*. Red Flame Records.

Billy Joel (1989) "Leningrad". *Storm Front*. Columbia Records.

Frankie Goes to Hollywood (1984) "Two Tribes". *Welcome to the Pleasuredome*. ZTT Records.

Genesis (1986) "Land of Confusion". *Invisible Touch*. Virgin Records.

Hazel O'Connor (1980) "Eighth Day". *Breaking Glass*. A&M Records.

Made for TV (1983) "So Afraid of the Russians". *So Afraid of the Russians / Unknown Soldier* (single). Conflict Records.

Nena (1984) "99 Red Balloons". *99 Luftballons*. Epic Records.

Sting (1985) "Russians". *The Dream of the Blue Turtles*. A&M Records.

The Freshies (1981) "Wrap Up the Rockets". *Wrap Up the Rockets* (single). Razz Records.

U2 (1983) "Seconds". *War*. Island Records.

XTC (1980) "Living Through Another Cuba". *Black Sea*. Virgin Records.

Ника Суксер и Марта Зорко

Свеучилиште у Загребу, Факултет политичких знаности,
Загреб, Хрватска

РИТАМ СТРАХА – ГЕОПОЛИТИЧКИ КОНТЕКСТ НУКЛЕАРНИХ НАРАТИВА У МУЗИЦИ ХЛАДНОГ РАТА

Сажетак: Циљ рада је да представи оквире и садржај утицаја нуклеарне претње на популарну музику осамдесетих година XX века, посебно у жанровима попа, рока и њу вејва, из перспективе популарне геополитике. Истраживање је обухватило анализу политичких ставова изражених у текстовима песама тог периода, са фокусом на интерпретацију политичких догађаја повезаних са Хладним ратом. Посебна пажња посвећена је начинима на које су музички аутори одражавали перцепцију хладноратовских политичких лидера и институција, начинима на које су помињани конкретни политички догађаји, као и разлици између директног и метафоричког исказивања политичких ставова. У анализу је укључено 60 песама са англофонског говорног подручја, а као методе су коришћене анализа садржаја и наративна анализа. Резултати показују да су музички аутори Хладни рат и нуклеарну претњу представљали како експлицитно, тако и посредством метафора. Текстови песама често су одражавали атмосферу страха и неизвесности, при чему је музика служила као средство изражавања политичких ставова и бојазни изазваних нуклеарном претњом. Истраживање указује на значај музике као медија друштвене и политичке рефлексије, као и на њену улогу у обликовању јавне свести о политичким питањима Хладног рата.

Кључне речи: *Хладни рат, нуклеарна претња, популарна геополитика, поп музика, рок музика, њу вејв, политички ставови, музика*

Милан Крстић

Универзитет у Београду – Факултет политичких наука

ПУТУЈ, ЕВРОПО

РЕФЛЕКСИЈЕ НА СТИГМАТИЗАЦИЈУ СРБИЈЕ У ПОПУЛАРНОЈ РОК МУЗИЦИ ИЗМЕЂУ 1992. И 2006. ГОДИНЕ

DOI 10.5937/kultura2692039K
УДК 316.723(497.11)"1992/2006"
316.72:78(497.11)"1992/2006"
784:32(497.11)"1992/2006""
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Сажетак: *Интегришући социолошке премисе симболичког интеракционизма Ервинга Гофмана са теоријским приступом социјалног конструктивизма у међународним односима, у раду се полази од премисе да је стигматизација важан процес у међународном друштву, једнако као што је и људским друштвима. Полазећи од приступа популарној култури као конститутивном елементу идентитета, у раду се анализира континуитет и промене у интерпретацији стиме наметнуте СРЈ и Србији током деведесетих, истражујући кључна значења, поруке и емоције у вези са овом темом у текстовима најпопуларнијих рок музичара између 1992. и 2006. Рад представља допринос литератури о стигматизацији Србије и њеном управљању стигмом и указује на важност популарне културе – не само као огледала ставова јавног мњења и грађанства, већ и као феномена кроз који одређени аутори утичу на креирање ставова, идеја и идентитета, а тиме и на политику.*

Кључне речи: *стигма, рокенрол, музика, популарна култура, Србија, СРЈ*

Увод[1]

Студентски протести 1996. године су изнедрили паролу „Београд је свет". *Бајага и инструктори* су протесте подржали песмом у којој се позива „да заједно стигнемо до сна, сами на раскрсници светова" и тиме изађемо из „рупе из-

[1] Овај рад је публикован средствима Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије на основу Уговора о реализацији и финансирању научноистраживачког рада запослених у настави на факултетима у 2026. години, број: 451–03–34/2026–03 од 29.01.2026. године.

међу векова”.[2] Ђорђе Балашевић је поводом бунта младих поручивао „сваком свој тропар и своји греси, доста се брукала ова нација – време је да се Србији деси и једна честита генерација”.[3] Протести против режима обиловали су порукама о потреби изласка из изолације и доказивања да је Србија део светских токова. Говорило се како се земља и грађани неће брукати, већ ће бити честити и уважавани у свету. Овај фрагмент из српске историје деведесетих година само је једна од илустрација колико су теме изолованости земље и осећања која се гаје с тим у вези била политички важна тема, која је свој одјек нашла и у популарној музици.

Истицање потребе повезивања са светом и жеље да се земља и грађани осећају честито и поносно, представљало је реакцију на изопштавање Савезне Републике Југославије (СРЈ), и посебно Републике Србије као њеног дела, из међународног друштва током последње деценије 20. века. Процес изолације и кажњавања СРЈ од стране водећих међународних актера био је праћен и бројним негативним етикетама и стереотипима, који су држави додељивани у међународном контексту, између осталог и у оквиру најважнијих међународних и регионалних организација, као што су Уједињене нације (УН) или Организација за европску безбедност и сарадњу (ОЕБС).[4] Но, свакако да су се етикете и стереотипи преливали и даље од политичке сфере, рачунајући и популарну културу, па не чуди да је и реакција на њих и са српске стране долазила из истог домена.

У раду се бавимо рефлексијама на стигматизацију СРЈ и Србије у популарној рок музици на српском језику, насталој током деведесетих и почетком двехиљадитих година. Полазећи од приступа популарној култури као конститутивном елементу идентитета, у раду се анализирају континуитет и промене у интерпретацији стигме наметнуте СРЈ, односно кључне поруке и емоције у вези са овом темом исказане у текстовима најпопуларнијих рок музичара у овом периоду.

Постојеће студије нису обрађивале овај важан аспект, већ су стављале фокус на промену власти и демократизацију[5], односе са бившим непријатељима[6] и регионалну

[2] Bajaga i instruktori, *Što ne može niko možeš ti*, 26. mart 2026, https://genius.com/Bajaga–and–instruktori–sto–ne–moze–niko–mozes–ti–lyrics

[3] Đorđe Balašević, *Studentima*, 26. mart 2026. https://balasevic.in.rs/djordje–balasevic–studentima–1996–tekst/

[4] За више о стигматизацији Србије деведесетих, као и управљању стигмом након промене власти крајем 2000. године, погледати: Krstić, M. (2026) *Stigma, Fear and Foreign Policy: Serbian Destigmatization Dilemma in the Western Balkans*, Vienna: CEU Press.

[5] Krstić, M. Promena vlasti kao činilac destigmatizacije Srbije u međunarodnom društvu, u: *Dvadeset godina 5. oktobra*, priredili Orlović, S. i Kovačević, D. (2020) Beograd: Fakultet političkih nauka – Centar za demokratiju i Hanns Seidel Stiftung, pp. 131–154.

[6] Krstić, M. (2026) 'I Apologize, but Your Crime Is Worse than Mine': Relative Destigmatization in Serbian–Croatian Relations. *Global Studies Quarterly,* vol. 6, no. 1, Oxford: Oxford University Press, online first, pp. 1–12.

политику[7], европеизацију и пут ка ЕУ[8], јавну дипломатију[9] и комуникацију дијаспоре на друштвеним мрежама[10] као елементе управљања стигмом, или, пак, на културну дипломатију као средство општег побољшања имица.[11]Анализа оваквих порука је посебно важна, имајући у виду да стварање идентитетско-дискурзивних порука о томе како треба реаговати на одређене теме представља такозвану „омогућавајућу" варијаблу, којом се легитимишу правци деловања у спољној и унутрашњој политици.[12] Из овог циља произлази и шири се теоријски допринос коме се тежи. Наиме, истраживања стигме у међународним односима су махом фокусирана на реакцију званичне политике на стигму, или, пак, на дискурс политичких актера. У овиру рада настојимо да укажемо на важност популарне културе – не само као огледала ставова јавног мњења и грађанства, већ и као феномена кроз који одређени аутори утичу на креирање ставова, идеја и идентитета, а који има значајан утицај на политику. У контексту политике управљања стигмом, такав утицај се превасходно може очитавати кроз сугерисање какву би стратегију управљања стигмом држава требало да предузме.

У првом поглављу ћемо укратко представити теоријски и методолошки приступ који се примењује у раду. Након тога, пратићемо процес артикулације става према стигми Србије у међународном друштву у три кључна периода (1992–1995; 1996–2000; 2001–2006). Коначно, сумираћемо основне нити ових дискурса и издвојити кључне ауторе.

Теоријски и методолошки приступ: стигма и рок музика

Овај рад теоријски припада социјалном конструктивизму у науци о међународним односима. Интегришући социолошке премисе симболичког интеракционизма Ервинга Гофмана[13], полази се од схватања како је стигма једна од основних карактеристика међународног друштва, једнако као што је и људских друштава. Претходна истраживања су показала како стигматизација игра веома важну улогу

[7] Krstić, M. (2026) *Stigma, Fear and Foreign Policy: Serbian Destigmatization Dilemma in the Western Balkans*, Vienna: CEU Press.

[8] Krstić, M. The Conceptual Relations Between Europeanization and Destigmatisation: Regional Challenges Shown Through the Case of Serbia, in: *The Europeanization of Montenegro*, ed. Adam Balasz (2022). Frankfurt: Nomos Verlag, pp. 153–183.

[9] Cox, W. (2012) Soft Power and Stigma: Serbia's Changing Image in the Eyes of the European Union, *Place Branding and Public Diplomacy*, vol. 8, no. 2, London: Palgrave Macmillan, pp. 170–180.

[10] Vico, S. (2022) Destigmatization Strategies of Serbian Londoners on Social Media, *Television and New Media*, vol. 23, no. 2, Thousand Oaks: SAGE, pp. 22–43.

[11] Рогач Мијатовић, Љ. (2014) *Културна дипломатија и идентитет Србије*. Београд: ФДУ, Клио; Мујовић, В. (2020) *Културна дипломатија у служби Србије*. Београд: Институт за политичке студије.

[12] Doty, R. L. (1993) Foreign Policy as Social Construction: A Post–positivist Analysis of U.S. Counterinsurgency Policy in the Philippines, *International Studies Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, vol. 37, no.3, pp. 297–298.

[13] Gofman, E. (2009) *Stigma: zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*. Beograd: Mediterran publishing.

у изградњи међународног поретка[14], затим у успостављању статусне хијерархије унутар држава у међународном друштву[15], али и у обликовању спољне политике држава које покушавају да управљају стигмом, односно да се исте ослободе – што је од посебне важности за овај рад.[16] У складу са интерпретативистичким епистемолошким основама конструктивизма, полази се од важности дискурса за легитимисање одређених политика. Дискурзивно-идентитетске структуре стога представљају оно што Роксен Лин Доти (*Roxanne Lynn Doty*) назива „омогућавајућом" (*how–possible*) варијаблом.[17] Међутим, при изучавању дискурса се не приступа уско, већ се полази од ширег приступа, који укључује и популарну културу.[18]

Важно је дефинисати како се приступа истраживању популарне културе у међународним односима. Став да је „политика низводно од културе" (слоган Брајтбарта), зачет у оквиру европске грамшијанске левице, а потом и пренет на француску десницу и америчке палеоконзерваторе, данас је широко прихваћен.[19] У складу са конструктивистичким премисама, у раду се усваја приступ Ивера Нојмана (*Iver Neumann*) и Данијела Нексона (*Daniel Nexon*) који тумаче популарну културу као конститутивни елемент политике.[20] Она није само податак из кога се читају идентитети, норме и ставови, већ и појава која конститутивно утиче на њихово (пре) обликовање. Кроз њу се очитавају шире структуре (национални идентитет, норме, идеје, веровања), али су стваоци уједно и актери који утичу на интерпретације

[14] Zarakol, A. (2014) What Made the Modern World Hang Together: Socialisation or Stigmatisation? *International Theory*, vol. 6, no. 2, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 311–332.

[15] Kim, C.J. (2024) Status Hierarchies and Stigma Shifting in International Relations, *International Organization*, vol. 78, no. 4, Cambridge: Cambridge University Press.

[16] Adler–Nissen, R. (2014) Stigma Management in International Relations: Transgressive Identities, Norms, and Order in International Society, *International Organization*, vol. 68, no. 1, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 143–176.

[17] Doty, R. L. (1993) Foreign Policy as Social Construction: A Post–positivist Analysis of U.S. Counterinsurgency Policy in the Philippines, *International Studies Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, vol. 37, no.3, pp. 297–298.

[18] Приступ има елементе такозваног „модела три" анализе спољнополитичког дискурса према Лене Хансен, у коме је фокус на широком друштвеном дискурсу, а не само на дискурсу непосреднијих политичких актера. Ипак, фокус је само на делу ширег дискурса (популарна рок музика). Видети: Hansen, L. (2006) *Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War*. London: Routledge.

[19] Vukelić, M. (2024) *Postdigitalni kulturni ratovi na Zapadu*, Novi Sad: Akademska knjiga, str. 89–166.

[20] Поред конститутивног, аутори наводе још три приступа истраживању популарне културе у међународним односима. Први, позитивистички, полази од поп културе као могућег узрочника, катализатора или средства за одређене процесе у политици, док други, педагошки, тврди да се поп култура метафорички може користити за објашњавање појава у међународној политици. Трећи приступ је донекле комплементаран са конструктивизмом, пошто приступа поп култури као херменеутичким подацима из којих је могуће установити шта су доминатне „норме, идеје, идентитети или веровања у одређеној држави, друштву или региону". Ипак, мање је компатибилан од конститутивног приступа. Видети: I. Neumann and D. H. Nexon, "Introduction", in: *Harry Potter and International Relations*, eds. Neumann, I and Nexon, D.H. (2006), Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., pp. 6–20.

јавности која прати њихов рад. Популарна култура је, стога, један од чинилаца „свакодневног национализма".[21] Стога се фокус се ставља на садржаје популарне културе који имају широк домашај и велику популарност унутар заједнице.[22]

Овакав приступ нарочито је битан када се истражује процес стигматизације у међународним односима. Брус Линк (*Bruce G. Link*) и Џо Фелан (*Joe C. Phelan*) одређују стигматизацију као садејство процеса етикетирања, стереотипизације, издвајања, губитка статуса и дискриминације.[23] Међутим, у другом тексту исти аутори додају и још један елемент, а то је емотивна реакција субјекта коме се стигма намеће.[24] У истраживањима стигме у међународним односима, ова реакција се најчешће анализирала кроз реакцију политичке елите и носилаца власти.[25] Студија је усмерена на ширу слику и полази од тога како је популарна култура интерпретирала и реаговала на стигму. Тиме се истражује не само да ли је постојала, већ и каква је била (емотивна) реакција домаће јавности на покушаје стигматизације Србије у међународном друштву.

Праћење варијација и разлика у емотивним реакцијама од велике је важности уколико пођемо од теоријске премисе како популарна култура има конститутивну улогу у идентитету. Различити дискурси о томе како треба реаговати на стигматизацију нису били у позитивистичком смислу каузални фактор који је утицао на политичаре при одабиру стратегије управљања стигмом, али јесу стварали шири дискурзивни контекст који је утицао на легитимизацију одређених опција и приступа. У том смислу, оне се могу подвести под поменуте „омогућавајуће" варијабле у спољнополитичкој анализи, које су стварале дискурзивни оквир легитимизацији употребе различитих стратегија управљања стигмом – а које се начелно могу поделити на компромисно-апологетске и негацијске.[26] Због тога је важно видети како су се дискурси мењали кроз време, од ране фазе деведесетих, па све до средине двехиљадитих. Конкретно, у овој студији ће фокус бити на реакцијама и променама које су настале у оквиру текстова популарне рок и поп музике.

---

[21] Antonsich, M. (2016) The 'everyday' of banal nationalism – people's views on Italy and Italian. *Political Geography*, vol. 53, pp. 32–42.

[22] У контексту Балкана, постоје студије које су већ анализирале како различити аспекти популарне културе утичу на (ре)продукцију оријенталистичко-балканистичких стереотипа, али и уопштено на артикулацију и изградњу идентитета на овом простору. Као један од добрих примера који се фокусирао управо на улогу популарне музике у овом домену, видети: Cvitanović, M. (2009) (Re)konstrukcija balkanskih identiteta kroz popularnu glazbu, *Migracijske i etničke teme*, vol. 25, Zagreb: IMIN/Institute for Migration Research, pp. 317–335.

[23] B.G. Link, and J.C. Phelan (2001), Conceptualizing Stigma, *Annual Review of Sociology*, San Mateo: Annual Reviews,vol. 27, pp. 363–385.

[24] Link, B.G., Yang, L.H, Phelan, J.C, Collins, P. (2004), Measuring Mental Illness Stigma, *Schizophrenia Bulletin*, vol. 30, no. 3, pp. 511–41.

[25] За преглед литературе о истраживањима стигме у међународним односима погледати: Rogstad, A., Adler–Nissen, R., and Koschut, S. (2026), Stigma in World Politics: What is at Stake, *Global Studies Quarterly*, vol. 6, no. 1, Oxford: Oxford University Press, online first.

[26] Krstić, M. (2026) *Stigma, Fear and Foreign Policy: Serbian Destigmatization Dilemma in the Western Balkans*, Vienna: CEU Press, pp. 40–43.

У раду је примењен метод интерпретативистичког праћења процеса. Према методолошким смерницама Стефана Гуцинија (*Stefano* Guzzini)[27], пратиће се хронолошке варијације у интерпретацији стигме у рок и поп музици у СРЈ, са истицањем кључних актера (аутора и њихових дела) који су утицали на исте. Периодизација ће бити извршена према критеријуму оштрине и карактера стигме. Најпре ће се анализирати период иницијалне и оштре стигматизације током прве половине деведесетих. Након тога, анализираће се период друге половине деведесетих, који је започео релативним опадањем стигме након Дејтона, али је онда кулминирао новом изолацијом и агресијом на СРЈ крајем деценије. Коначно, анализираће се и иницијални период након промене власти 2000. године, када започиње постепена и делимична дестигматизација СРЈ. Како би варијације у ставовима према стигми биле адекватно праћене и како би се издвојили кључни актери у процесу артикулације ставова, биће спроведена анализа дискурса песама које су се бавиле темом стигме Србије у међународном друштву током деведесетих.

Просторно ће бити анализирани текстови објављени на српском језику у тадашњој Савезној Републици Југославији или Србији и Црној Гори, имајући у виду да је управо ова држава била стигматизована (а у оквиру ње посебно Србија). У погледу временског опсега, анализираће се текстови поменутих аутора објављени у периоду од формалног настанка СРЈ крајем априла 1992. године, па све до престанка постојања СЦГ јуна 2006. године. Овај временски опсег произлази из територијалног, али и из чињенице да је најоштрија стигматизација СРЈ започела 30. маја 1992. године, непосредно након њеног настанка, а да уклањање стигме није било потпуно окончано до краја постојања СЦГ.

Фокус је на најтиражнијим ауторима, имајући у виду да је њихов утицај био највећи. Но, како су међу 20 најтиражнијих плоча у бившој Југославији били албуми само две рок групе са простора Србије (*Рибља чорба* и *Идоли*)[28], при чему можемо додати и албум *Пакет аранжман* више новоталасних београдских група као веома тиражан, упутно је проширити овај критеријум. Стога ће у анализу бити укључени и аутори из Србије (и потоње СРЈ) чије је албуме критика класификовала међу 30 најбољих југословенских рок албума.[29] Узимајући ова два параметра, издвајају се следећи извођачи, који су били активни барем делом деведесетих и двехиљадитих: *Рибља чорба, Бајага и инструктори,* Ђорђе Балашевић, *Електрични оргазам, Партибрејкерс, Екатарина Велика*.[30]

[27] Guzzini, S (2012) *The Return of Geopolitics in Europe? Social Mechanism and Foreign Policy Crises*. Cambridge: Cambridge University Press.

[28] Headliner.rs. Da li znate koja je najprodavanija rok ploča u Jugoslaviji? 4 April 2020, 25 March 2026, https://headliner.rs/da–li–znate–koja–je–najprodavanija–rok–ploca–u–jugoslaviji–ista–grupa–u–top–20–ima–cak–tri–albuma/

[29] Као меродавна је узето првих 50 албума из књиге у којој су Душко Антонић и Данило Штрбац сумирали налазе водећих српских рок критичара: Antonić, D., Štrbac. A. (1998) *YU 100: Najbolji albumi jugoslovenske rok i pop muzike*, Beograd: YU Rock Press.

[30] Још четири бенда/аутора испуњавају поменуте критеријуме, али нису били активни у овом периоду. *Идоли* и *Шарло акробата* су се разишли још током осамдесетих. Оливер

Фаза иницијалне стигматизације: „Неко нас посматра" (1992–1995)

Након што је започета изолација СРЈ увођењем свеобухватних економских, спортских, културних и других санкција 30. маја 1992. године, тема понашања и третмана Србије у међународном друштву постала је важна и у рок музици. Увиђање „Неко нас посматра" – како је гласио назив последњег албума *Екатарине Велике* из 1993. године – те да понашање наше државе и став „посматрача" могу имати директне последице на живот свих грађана, имало је одјек у рокенролу. Тема стигме је била испреплетана са тематиком општег посрнућа друштва, чије су главне одлике, како то каже песма *Електричног оргазма* из 1992. године, постали „секс, дрога, насиље и страх". Најдиректније је стигма обрађивана у текстовима Ђорђа Балашевића, *Рибље чорбе* и *Бајаге и инструктора*. Анализом текстова издвојена су два кључна дискурса: „Криви смо ми" и „Ово је Балкан".

Дискурс „Криви смо ми"

Када говоре о изолованости, изопштености и оклеветаности државе и народа у првој половини деведесетих година, више аутора експлицитно исказује једну врсту срамоте и срџбе што се овако нешто догодило. Најважнији пример у овом домену је Ђорђе Балашевић. Пре свега, Балашевићева песма „Слобода–не" из 1992. године је једна од првих песама које врло експлицитно говоре о стигматизацији, истичући како „деца у месту путују, младост на тачке купују".[31] Свакако је најважнији део песме онај који ставља у контраст изолованост СРЈ и Србије у односу на умрежавање остатак света и превазилажење подела на релацији Исток–Запад, као доминантан дух времена:

Амер мерачи на Месецу плац
Рокенрол се чују с тавана Кремља,
А, од мене ишту визе –
Да л' сам бесан? Да ли гризем?
Пардон, да л' је ово касарна, ил' земља?[32]

Ова песма је веома експлицитно истицала и одговорност највиших носилаца власти за изолацију државе и народа. Имајући у виду наслов песме, који је игра речи са именом тадашњег председника Србије Слободана (Милошевића), јасно је

Мандић је снимио само једну нову песму између 1992. и 2006. године. Душан Којић Која је *Дисциплину кичме* деведесетих преселио у Лондон, где је група објављивала на енглеском језику, па због тога не потпада под параметре ове анализе. Коначно, иако бисмо и акустичарску групу *С времена на време* (чији је истоимени албум тридесети на листи најбољих албума) могли сврстати у ширем смислу у поп–рок звук, а група јесте објавила један повратнички албум 1995. године. Међутим, како је група свој зенит доживела у седамдесетим, а потом била потпуно неактивна током осамдесетих и почетка деведесетих, може се рећи да је у погледу поуларности и утицаја у овој деценији ова група била ипак далеко од свог врхунца.

[31] Đorđe Balašević, Sloboda–ne, 25. mart 2026, https://balasevic.in.rs/djordje–balasevic–sloboda–ne–tekst

[32] Исто.

ко је први титулар одговорности у овој Балашевићевој песми. Поред самог наслова, који представља игру речи, то се може видети и из стихова који говоре о томе како је пут који води власт погрешан, те како је то довело спољне актере „за врат" држави:

Знам, ту мора бити још неки пут
Зар се до мира увек путује ратом?
Чувајући достојанство,
Примак'о си иностранство
Иностранство нам је, буквално, за вратом.[33]

Тиме што пева о томе како су лидеру „масе одане, ко слуша душе продане", у песми се имплицира и одговорност оних који подржавају овакву политику. Но, помињући многе опоненте политици, од ДЕПОС-а до студената, па чак и набрајајући симболично пријављивањем међу „душе продане" великог броја гласова, аутор, такође, указује свој став да је масовна подршка оваквој политици, заправо, привид. У својој песми „Ја, лузер", Балашевић, такође, говори о „трагичној земљи" у којој „неко над нама врши огледе", алудирајући притом на „пролупале домобранце" који су раширили апатију и земљу довели у „шупак космоса".[34] Дакле, и у овој песми се, иако нешто имплицитније, одговорност ставља на политичку елиту. Упркос томе, у својој песми „Криви смо ми" из 1993. године, Балашевић експлицитно ставља одговорност на колектив, рачунајући и оне који су криви „што су их пустили" или „што су се склањали".[35] Због тога Балашевић поручује, поново наглашавајући уједињујући дух времена, као контраст отпадништву наше земље:

Путуј, Европо, немој више чекати на нас.
Не питај много – досећеш и ти на ружан глас.
Путуј, плането, супер смо се дружили
Нама је лепо – таман како смо заслужили[36]

Сличну поруку одговорности, па самим тим и срамоте због изолованости, преноси и *Екатарина Велика* у својој песми „Заједно", са албума „Неко нас посматра" из 1993. године. Но, у стиховима Милана Младеновића, прича о изолованости је нешто метафоричнија, са кључним акцентом на „град", који је некада „бацао светла далеко", а сада „остаје сам", јер „у прошлим данима изгубили смо све":

[33] Исто.
[34] Đorđe Balašević, *Ja, luzer?,* 25. mart 2026, https://www.balasevic.info/tekstovi–pjesama/ja–luzer/
[35] Đorđe Balašević, *Krivi smo mi*, 25. mart 2026, https://www.balasevic.info/tekstovi–pjesama/krivi–smo–mi/
[36] Исто.

Овај ɡрад је некад бацао светла далеко (остаје сам)
Овај ɡрад би моɡао боље
Ми смо дозволили да ствари оду предалеко
Ова је борба била испод части, против разума.[37]

Коначно, мање експлицитну, али са поруком о осећају одговорности за стање у земљи и њену изолованост шаље и неколико песама *Рибље чорбе* са албума „Због ом, Србијо" из 1993. године. Док песма „Данас нема млека" осликава крах економског система у земљи и експлицитно га повезује са тада владајућом Социјалистичком партијом Србије кроз стихове „и боље одох ја у чамов сандук дрвен, него да сам црвен"[38], најексплицитнија у погледу преиспитивања одговорности је насловна песма са албума, која казује:

Ја одох, да пуцам, да ɡинем
да тућу ɡлаву скинем – Србијо.
Ја одох, па због ом и здраво
А, да ли имам право – Србијо?[39]

Иако ови акти нису повезани директно са стигматизацијом Србије (чију атмосферу посредно описује и песма „Тамна је ноћ", помињући тек „нешто мало поноса" који је преживео код нас који смо „малаксали и бледи"), јасно је да се кроз песму проблематизује питање личних етичким дилема у погледу одговорности свакога ко учествује у тада актуелном рату.[40] Песма се надовезује на антиратни наратив претходног албума „Лабудова песма", иако је Бора Ђорђевић у својим соло ангажманима одударао од тог тона.[41]

Но, оно што је могуће закључити из текстова свих песама јесте да су приче о изолацији, али и о рату, код *Чорбе* начелније и општије него код Балашевића. Нарочито је релативна прича о одговорности, па је због тога део *Чорбиних* песама могуће сместити само гранично у „Криви смо ми" дискурс, уз више нагласка на

[37] Ekatarina Velika, *Zajedno,* 18. oktobar 2025, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,959,12448.html
[38] Riblja čorba, *Danas nema mleka*, 9. februar 2006, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,293,16531.html
[39] Riblja čorba, *Zbogom, Srbijo*, 17. februar 2006, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,293,15151.html
[40] Рибља чорба, *Тамна је ноћ*, 26. март 2026, https://genius.com/Riblja–corba–tamna–je–noc–lyrics
[41] На албуму су биле антиратне песме „Рат је завршен", „Амин" и „Док падају главе". Са албума је (због сукоба Боре са Оливером Мандићем) повучена песма „Због ом, памети", у којој се експлицитно помиње и стид у контексту чињенице да узводно „ја и мој брат водимо рат", са јасном алузијом на рат у Хрватској, односно на источну Славонију, Барању и западни Срем, који су Дунавом узводно од Београда. Но, насупрот томе, Бора Ђорђевић је у дуетима у којима је учествовао у личном својству истицао националистички и милитантни наратив. Такав је случај био у његовим дуетима са Бајом Малим Книнцом и са книнским рок бендом *Минђушари*. Међутим, било је и таквих песама које су поседовале референце на „затварање неба" и декаденцију, попут дуета Боре Ђорђевића и Бајонета у песми „Боли ме мрак". За више о томе како је све то утицало и на репутацију Боре Ђорђевића у Хрватској, видети: Krstić, M. (2022) Povratak *Riblje čorbe* u Hrvatsku – Večeras vas zabavljaju muzičari koji piju. https://talas.rs/2022/08/11/povratak–riblje–corbe/

одговорност власти, него самог народа. Са друге стране, једино код *Чорбе* постоји експлицитно обраћање држави у контексту одговорности („Због, Србијо"), док је код Балашевића у питању обраћање (неименованом) колективитету, односно народу („Криви смо ми"), а слично је и код *Екатарине Велике,* где је у првом плану колективитет једног града.

Дискурс „Ово је Балкан"

Један број песама доводио је изолованост Србије и СРЈ у везу са историјском вертикалом стигматизације Балкана од стране остатка Европе. Марија Тодорова у својој чувеној студији „Имагинарни Балкан", појашњава како је Балкан стереотипно представљан на Западу као европски унутрашњи други – оријентални, конфликтнији, мање развијен и ретроградније.[42] Не чуди што су неки аутори поистоветили стигму Србије деведесетих са доминантним међународним ставом према Балкану, захваћеном ратним пламеном.

Водећи аутор у овом дискурсу свакако је Момчило Бајагић Бајага. Његов бенд *Бајаа и инструктори* је још крајем осамдесетих повремено убацивао метафорична политичка значења у своје песме. Примера ради, песма „Римљани" је метафорички говорила о присилном исељавању Срба са Косова – што је била тема о којој су метафорички, иако без скривања чиме је песма инспирисана, певали и Балашевић у свој песми „Не ломите ми багрење", као и *Забрањено пушење* у песми „Чејени одлазе". Такође, Бајага је сведочио и како је део песме „Верујем – не верујем" који констатује да је „(...)ноћ, тотални је мрак, ништа се више не види у тами" настао као спонтана реакција на Милошевићев успон кроз „догађање народа" и антибирократске револуције.[43]

На свом албуму „Музика на струју" из 1993. године, *Бајаа и инструктори* објављују песму „Ово је Балкан", која говори о балканским контрастима, душманима и браћи, ратницима и песницима. Песма не говори експлицитно о стигматизацији, већ представља ауторово виђење историјске вертикале Балкана. Но, стих „сваких педесет лета избије рат" афирмише стигматизујућу етикету Балкана као конфликтног региона. Са друге стране, стих „ово је овде Балкан, мирисни цвет – тотално неразумљив за цео свет" репродукује идентитет Балкана као посебног, другачијег и хетерогеног, али не нужно на лош начин – јер су „земљу правили и ратници и песници и различити богови".[44] Песма „На грани" са истог албума најдиректније говори о стигматизацији и дискриминацији наших грађана у иностранству, доводећи то у везу са балканским пореклом:

[42] Todorova, M. (2006) *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka 20. vek.
[43] Rosić, B. Momčilo Bajagić Bajaga: Ne možeš ti ljude 40 godina da foliraš da si neki čovek, 6. april 2019, 26. mart 2026, https://www.nedeljnik.rs/momcilo–bajagic–bajaga–ne–mozes–ti–ljude–40–godina–da–foliras–da–si–neki–drugi–covek/
[44] Bajaga i instruktori, *Ovo je Balkan*, 8. maj 2006, 26. mart, https://tekstovi.net/2,150,17395.html

Цариници странци кад на страној грани
Уледају пасош мој
Као Индијанци отворе ми ранци
па ми кажу – човек, стој

Да л'си човек емигрант, ил' си можда азилант
Како мислиш да ћеш код насући?
Ако те и пустимо, да ли да ти верујем
Да ћеш једном, ипак, кући?(...)

Он ме гледа с оне стране гране
Мисли да сам дошао због шане
Он ме гледа с оне стране гране
Пита ме јел` узгајам банане.[45]

У другим песмама Бајага је истицао критику рата (нарочито у песми „Где си"), али без одређивања одговорних за исти.[46] Са друге стране, у погледу стигматизације и изолације, Бајага у овој песми шаље и потпуно супротну поруку од претходног дискурса који креће од признавања кривице за изолованост.[47] Наиме, Бајага овде демонстрира и пркос и шаље поруку како је Балкан различит, али у многим аспектима – на бољи начин од остатка Европе, уз јасан став да би требало да буде срамота оне који стигматизују грађане:

Ја му кажем – баш срамота,
Ја сам човек патриота
И овде сам само кратко послом
Мој јужњачки нервни систем
Не би мог'о да издржи –
Какве везе имам ја са Ослом?(...)

Ја му кажем – ти и твоја грана...
Управо сам стигао с Балкана
Нит' ми прија ова ваша клима
Нит' ми прија ова ваша храна

Тотално смо други менталитет
Ти и твоје досадне колеге
Откад је код нас у земљи срање
Кад вас видим – ја добијем пеге

[45] Bajaga i instruktori, *Na grani,* 22. februar 2013, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,150,37780.html
[46] Bajaga i instruktori, *Gde si,* 4. novembar 2005, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,150,12762.html
[47] Сличан дискурс се може наћи у песмама групе *Галија*, попут песме „Не иди", у којој се каже „како је на Западу све луђе, али туђе".

Мени срце прескаче кад куца
Он ме пита – да л' се код вас пуца?
Ја му кажем – понекад кад мора,
Иначе је више ствар фолклора.[48]

Фаза успона и падова стигме: „Испод спољног зида санкција" (1996–2000)

Период од почетка 1996. па до 5. октобра 2000. године могла би се, алтернативно, назвати фазом „Ни на небу, ни на земљи", иако је Бајагина истоимена песма о стању које „се тешко може назвати миром" али „сигурно да није ни рат" објављена још 1993.[49] Неки оштри елементи стигме су нестали, најоштрије санкције су укинуте, СРЈ је признао велики број држава, спортисти су се (још 1995) вратили на бојишта, а одмах потом и на постоља, а и Београд је поново почео да угошћава атрактивне музичаре попут британске брејк-бит групе *Продиџи* (*Prodigy*), немачке денс атракције *Снеп* (*Snap!*) или легендарне америчке рок-метал групе *Кис* (*Kiss*). Но, СРЈ је остала ван међународних организација, под присмотром и такозваним „спољним зидом санкција", а крајем деведесетих и под НАТО бомбама. Зато читав овај период означавамо познатом горенаведеном синтагмом из чувене песме *Забрањеног пушења* „Жени нам се Вукота".[50] У овом периоду су највише песама на ову тему опет имали *Рибља чорба* и Ђорђе Балашевић. У песмама су се издвојили нови дискурс „Сви они које смо бранили, сада би нас сахранили", као и дискурс „Живети слободно", који се надовезује на „Криви смо ми".

Дискурс „Сви они које смо бранили, сада би нас сахранили"

У другој половини деведесетих започиње да се развија дискурс који представља комбинацију претходна два – „Криви смо ми" и „Ово је Балкан". Овај дискурс је нарочито приметан у песмама *Рибље чорбе,* као и на једином соло албуму Боре Ђорђевића из 1996. године, под називом „Њихови дани", посвећеном критици режима тадашњег председника Слободана Милошевића. Албум се не бави превише темом стигме, колико критикује Милошевића због напуштања националних интереса, хаоса и расула у самој држави. Што се тиче одговорности за рат, Милошевић се терети за маћехински однос према Србима из Крајине (песма „Београде, Београде"), али се шаље и порука другима са којима се ратовало како им неће бити тек тако опроштено („Децу ти нећу опростити"). Међутим, песма „Месара *Пајак блуз*" се поиграва са стигматизацијским епитетима додељеним Милошевићу, а последично и држави, током прве половине деведесетих:

[48] Bajaga i instruktori, *Na grani*, 22. februar 2013, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,150,37780.html

[49] Bajaga i instruktori, *Ni na nebu ni na zemlji,* 26. mart 2026, https://tekstovi–pesama.com/bajaga/ni–na–nebu–ni–na–zemlji/112/1

[50] Zabranjeno pušenje, *Ženi nam se Vukota,* 10. februar 2005, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,550,6324.html

Стижу гости из иностранства
Доносе поклоне на границу
Балкански касапин свечано отвара
Отвара нову кланицу.[51]

Чињеница да се користи термин „балкански касапин", те да се каже да отвара „нову кланицу" асоцира на постојеће стигматизујуће етикете, односно на претходне „кланице". У ширем смислу, то се може подвести под варијанту „Криви смо ми" дискурса која нагласак ставља на акте власти као одговорне за стигматизацију земље. Но, кроз метафору о гостима из иностранства који доносе поклоне, указује се и на период западне подршке властима у Србији, који је најнаглашенији од Дејтона, када је Милошевић представљан као „фактор мира и стабилности". Како Ђорђевић у песми касније наводи да је у овој новој „кланици" реч о „српској обради српског меса", односно „људетине", Ђорђевић јасно указује да мисли на репресивне акте власти према људима у Србији, за које сада не постоји никаква казна из иностранства.[52] Тиме се имплицитно указује на хипокризију међународних актера, чиме се делимично користи „Ово је Балкан" дискурс, који сматра да је стигма СРЈ последица предрасуда и дволичности међународних актера.

Свој пун облик овај дискурс ће добити 1999. године, приликом НАТО агресије на СРЈ. Наиме, у току бомбардовања, *Рибља чорба* ће два пута певати на Тргу републике, на коме ће наступати и други великани поп и рок музике (*Бајага, Електрични оргазам, Забрањено пушење,* Балашевић, *Ван Гог, Галија...*). На једном од наступа *Рибља чорба* ће, са пријатељима, извести песму „Само слога Србина спасава", чији је аутор Бора Ђорђевић. Песма је снимљена и у студију, у аранжману *Рибље чорбе*, а као гости у песми појављују се редом Дејан Цукић, Неле Карајлић, Ђорђе Давид, Момчило Бајагић Бајага и Звонимир Ђукић Ђуле. У овој песми се изражава јасан презир према онима „које смо бранили", а који би сада да нас „сахране", чиме се најдиректније указује на хипокризију међународних актера, који су „сви против Србије", из које ако сте „нема горе трагедије":

Знам да су сви против Србије
Али Србима дозлогрдило је
Знам да постоји договор с небом
Ко тебе каменом – ти њега хлебом
Али, докле тако? Али, докле тако?

Читав је свет почео да нас мрзи
И сви су били веома брзи
И на свако наше знамење
Бацају бомбе, дрвље и камење
Али докле тако, али докле тако?(...)

[51] Bora Đorđević, Mesara *Papak blues,* 24. april 2006, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,293,17036.html
[52] Исто.

Сви они које смо бранили
Сада би нас сахранили
Чешаће се где их не сврби
Тек када схвате ко су Срби
Једном ће схватити, једном ће схватити...

Нема горе трагедије
Него бити из Србије
Данас цео свет навија
Да се разбије Југославија
Али, не може тако! Али, не може тако![53]

Песма говори о свеукупној стигматизацији Србије, а не само о бомбардовању, јер на српска „знамења" падају и бомбе, већ и „дрвље и камење", што симболизује негативно етикетирање и градњу стереотипа. Стога је ово песма и о томе како „читав је свет почео да нас мрзи". Одговорност је на онима који су заборавили прошлост, односно на свим онима „које смо бранили". У осећају неправедности огледа се и разлика у односу на приступ „Ово је Балкан". Док се типичним балканистичким дискурсом сугерише како је Балкан увек био дискриминисан као „периферија", дискурс „Сви они које смо бранили, сада би нас сахранили" поручује да смо некада били признати, јаки и важни. Но, у песми постоје и одређени елементи „Криви смо ми" дискурса, али уз одређене модификације:

Сад кад нас бомба гађају
Срби се више не свађају
Јер наше гесло саопштава
Да само слога Србина спасава.[54]

Рефрен песме имплицитно указује и на одговорност Срба због међусобних подела и свађања, указујући да је и то један од узрока изолованости. У овом домену, одступа се од ранијих критика Милошевића и режима, те указује на потребу саборности, али се и даље задржава одређена критика и унутрашњег фактора.

Дискурс „Живети слободно"

У другој половини деведесетих се код једног броја аутора јавља и дискурс који паралелно говори о мраку и стигми државе, истичући одговорност власти, у континуитету са „Криви смо ми" дискурсом – али, уз одступање од тога да је крив и народ због апатичности. Напротив, у овој верзији 2.0, народ се представља као пробуђен, или се позива на буђење. У том смислу, овакав дискурс је акциони, покретачки, уз јаснију распореду одговорности и поделу на лоше (власт) и добре

[53] Riblja čorba, *Samo sloga Srbina spasav*a, https://riblja–corba.com/Pages/Tekstovi/pages/Samo%20sloga%20srbina%20spasava.htm
[54] Исто.

(народ који се буни и жели да се лиши стега). Зачетник и главни протагониста овог дискурса је Ђорђе Балашевић, који је још 1996. године у контексту студентских протеста истакао у једној својој песми и националну срамоту због непосредне прошлости, али и наду у нове нараштаје:

Сваком свој тропар и своји греси
Доста се брукала ова нација
Крајњи је час да се Србији деси
И једна честита генерација![55]

Врхунац овог дискурса достигнут је на Балашевићевом албуму „Деведесете", објављеном почетком 2000. године. У насловој песми се јасно истичу елементи стигме и изолације државе током деведесетих, у контрасту на коју су они из претходних деценије „имали бар неке везе с планетом и са људима", док је деведесетих „ОК корал дигнут око нас".[56] Но, и у овој песми се шаље порука о долазећој промени, изражена кроз поруке „Нема нам спаса док се реке не зауставе – но, и тај дан ће сванути, кад-тад", односно „Ма, јебите се, деведесете, и ваша прича је готова!".[57] Најдиректнији пример овог дискурса је, свакако, управо песма „Живети слободно". Ова песма вербализује изолацију Србије кроз „бедеме једа и презира", осећај да због тога „лудама је мило, а остале је стид", срџбу што нас „воза зли чаробњак из Оза" – али и јасан борбени позив на пробијање такве блокаде:

Давно ти је враг засео на праг, земљо Србијо
Нико жив се не сећа толиких несрећа за једног везира
Око тебе комшије подижу бедеме једа и презира
Е, тог још није било – лудама је мило, а остале је стид(...)

Живети слободно, светом се орити
Окићен пером сокола, за урок против окова
Живети слободно, песмом покорити
Твој сteг на сваком граду је где ти се неко радује (....)

Свако је јутро ново ушће, потеци као речица
Нека се трње плете гушће, небо је твоја пречица
Издроби лажне дијаманте, к'о љуску шупљег ораха
Нек булевари света памте музику твојих корака![58]

[55] Đorđe Balašević, *Studentima,* 26. mart 2026. https://balasevic.in.rs/djordje–balasevic–studentima–1996–tekst/
[56] Đorđe Balašević, *Devedesete*, 26. mart 2026, https://genius.com/Ore–balasevic–devedesete–lyrics
[57] Слична, иако нешто другачија, порука је послата и у песми „Легенда о Геди Глуперди".
[58] Đorđe Balašević, *Živeti slobodno,* 26. mart 2026, https://genius.com/Ore–balasevic–ziveti–slobodno–lyrics

Сличне поруке могле су се наћи и у песмама других аутора, али више метафоричне и прикривеније. У ширем смислу се тако може посматрати и песма „Ледено доба" групе *Партибрејкерс* из 1997. године. Иако ова песма не говори експлицитно о стигми државе у међународном контексту, појмови „камено доба – наше доба, мрачно добар, глуво доба" асоцирају и на спољну и на унутрашњу димензију друштвене таме. Након што се пошаље „поздрав уснулом потомству", песма завршава стиховима „и онда чујем добре вести, буде наду", што указује на оптимизам у погледу могуће промене.[59] Још директнији пример је песма *Бајаге и инструктора* „Што не може нико, можеш ти":

Позови ме кад ти требам ја
У овој рупи између векова
Да заједно стиснемо до сна
Сами на раскрсници светова

И дај ми знаке довољно јаке
Дај ми снаге и храбрости
Што не може нико, можеш ти (...)

Убеди ме да је живот леп
Против свих правила и закона
Изађи са мном међу свет
Ово су дани високог напона (...)[60]

Песма је написана поводом студентских и грађанских протеста јесени 1996. године. Садржи поруку о временској и просторној изолованости, која указује на стигму („у овој рупи између векова", „сами на раскрсници светова"), али и јасну поруку да је промена могућа и да треба заједно изаћи „међу свет". Иако су и критика и препорука имплицитније него код Балашевића, публика је разумела значење на жељени начин.

Фаза дестигматизације: „Само дај нам да почнемо да живимо" (2001–2006)

Након смене Слободана Милошевића, крајем 2000. и почетком 2001. године започета је брза реинтеграција СРЈ у међународне организације, а убрзо су укинуте и бројне санкције.[61] Различити страни брендови и популарни бендови поново су били присутни у држави, која је започела (ре)интеграцију у европске и глобалне економске и културне токове. Међутим, истовремено је постало јасно и да ће многи механизми надзора и условљавања остати, нарочито у домену ствари које су рецидиви прошло-

[59] Partibrejkers, *Ledeno dobar,* 26. mart 2026, https://genius.com/Partibrejkers–ledeno–doba–lyrics

[60] Bajaga i instruktori, *Što ne može niko možeš ti*, 26. mart 2026, https://genius.com/Bajaga–and–instruktori–sto–ne–moze–niko–mozes–ti–lyrics

[61] Видети: Krstić, M. Promena vlasti kao činilac destigmatizacije Srbije u međunarodnom društvu, u: *Dvadeset godina 5. oktobra*, priredili Orlović, S. i Kovačević, D. (2020) Beograd: Fakultet političkih nauka – Centar za demokratiju i Hanns Seidel Stiftung, pp. 131–154.

сти, попут сарадње са Међународним кривичним трибуналом за бившу Југославију у Хагу. Такође, укидање виза за шенгенски простор ће још дуго остати неиспуњени циљ, који ће указивати грађанима СРЈ/СЦГ како и даље постоје механизми издвајања.

Дијалектику између оптимизма због брзе дестигматизације у неким доменима, и песимизма због тежег скидања негативних етикета и пратећих стигматизацијских механизама у другим аспектима, добро је пренела песма „Град" групе *Тај 011* из 2001. Иако не спада у опус истраживања, веома је индикативна за општу атмосферу. Осећај фрустрације због тога што „к'о да за све смо криви само ми, и к'о да смо негде баш забрљали, у прошлости...", био је праћен оптимизмом да „мало треба нам да најзад се извучемо".[62] То извлачење је веома јасно потцртано у последњој строфи, где се ниже хипотетички позитиван сценарио, у коме и *U2* свира у Београду – „У мислима пробили смо ограду, и странци су домаћи у Београду, и ми нисмо странци у Београду – и данас је свет у Београду". Каже се да ми не тражимо рај на земљи, само „дај нам да почнемо да живимо".[63] Таква „обична" нормалност је, заправо, превазилажење стигме, па је зато овај период добио такав назив. Тема ће највише бити присутна у песмама *Рибље чорбе,* уз два супростављена дискурса – „Криви смо ми 2.0" и „Презир почиње када све схватиш".

Дискурс „Криви смо ми 2.0"

Дискурс „Криви смо ми" добио је ново, измењено рухо, али са сличним поруками. У овој верзији, народ је крив што уопште разматра да амнестира или врати у политички живот кривце за недаће деведесетих (Милошевића и његову супругу) и тиме доведе у питање реинтеграцију Србије у нормалне токове, односно дестигматизацију. Парадигматски пример јесте песма „Србин је луд" *Рибље чорбе,* са албума „Пишање уз ветар":

Зар су ти вране мозак појиле
Ил' су ја добро испрали?
Онај и оно Титово копиле
Целати – а жртве испали!

Живот крај тебе протиче
Србија у Европи је
Али то те не дотиче
Ма, нек се врате крвопије![64]

На наредном албуму *Рибље чорбе* под називом „Овде", објављеном крајем 2003. године, насловна песма са истог албума истиче велико незадовољство целокупним овдашњим простором, на коме је пропало много „добрих и поштених идеја":

[62] Тар 011, *Grad,* 5. oktobar 2006, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,863,19616.html
[63] Исто.
[64] Рибља чорба, *Србин је луд,* 26. март 2026, https://genius.com/Riblja–corba–srbin–je–lud–lyrics

Све је то кошава одувала
А било је добрих и поштених идеја
Овде би се и Пенелопа прокурвала
И не би чекала Одисеја

Овде су највреднији посустали
Прети опасност од масовног помора
Овде су најупорнији одустали
Ово су Содома и Гомора (...)

Овде се срећа на капи дозира
И црни гавран је оседео
Одавде је главом без обзира
Побегао свако, свако ко је вредео

Овде ти нуде крв, зној и сузе
Погледај себичне будале
Ово је брод лудака, ово је сплав Медузе
И прељуне су Аугијеве штале[65]

Иако ова песма није експлицитно о стигми и изолацији, њом се реафирмишу одређени негативни епитети у вези са овдашњим простором (без прецизирања да ли је реч о читавом Балкану, тадашњој државној заједници СЦГ, Србији, Београду...). Чињеница да се бежи „главом без обзира" и да су овде „Содома и Гомора" и други негативни описи, говори о простору који је негативно дефинисан, који многи људи избегавају и са кога беже због својих негативних карактеристика, што су карактеристике стигме. У том смислу се може подвести и под дискурс „Криви смо ми", у погледу читавог поднебља. Са друге стране, у песми „Ко о чему" са истог албума, оштро је критикована нова власт „демократа, великих зналаца", коју гура „много шљама и криминалаца", а која је учинила да боља будућност буде „сувише далеко".[66] У том смислу, дискурс „Криви смо ми" имао је и варијанту у којој се то „ми" односило на нову власт, која није успела да направи искораке које смо очекивали.

Сличан дискурс био је приметан и код Ђорђа Балашевића. Иако се у својим песмама много мање бавио процесом дестигматизације након промене власти, него што се раније бавио проблемом стигматизације земље током деведесетих, имплицитно је дискурс „Криви смо ми" присутан и у јединој његовој политичкој песми у првој деценији 21. века. Наиме, у песми „Лајте кере" са албума „Као рани мраз" с почетка 2004. године, Балашевић такође оштро критикује нове власти, са којима је некад био на истој линији („Да су ми пајташи стари ординарни шибицари...") због слабих учинака у свим доменима (па, последично, и у поправљању имица земље) и бројних других девијација, али и саркастично критикује и све друге који махом ћуте на овакве проблеме:

[65] Рибља чорба, *Овде*, 26. март 2026, https://genius.com/Riblja-corba-ovde-lyrics
[66] Рибља чорба, *Ко о чему,* 26. март 2026, https://genius.com/Riblja-corba-ko-o-cemu-lyrics

Шта би' прич'о о дволичним барабама?
О њима ће писати по тарабама –
Да су крали... Ниско пали... Туђе снове прокартали
Све спискали... Све попасли... И испали недорасли![67]

Коначно, слично незадовољство приметно је и у Бајагиној песми „Отров" из 2005. године, са албума „Шоу почиње у поноћ". У песми се, ипак, прави поређење Србије у односу на друге земље, где се истиче једна негативна различитост („имају и друге земље звезде, али нису из политике"), те се тиме асоцира на контекст наслеђене стигме.[68] Но, песма на говори експлицитно о кривици за стигму деведесетих, нити о успешности политичара у томе да се стигма превазиђе, али говори о новим политичким елитама, као и о политичкој култури у ширем смислу, где се користе и појмови жртве и понижавања:

Лоше стање у време кампање
Бесни људи, мутне визије
Вичи јаче да скупиш бираче
Нађи жртву и понизи је![69]

Дискурс „Презир почиње када све схватиш"

Прва песма која је исказала бес и према спољним актерима у овом периоду, уз сарказтичан тон у коме се поручује како „за посипање по глави треба још пепела", те цинично позивају остали да Србији „скрше врат": „Постоји једно идеално место – има у свемиру црна рупа", цинично поручује *Чорба,* вероватно карикирајући оне из земље који су захтевали оштрији приступ од споља према Србији у погледу суочавања са прошлошћу. Но, у овој песми је критика спољних актера, иако јасна, ипак изречена кроз тон цинизма и сарказама, уз цинично и стереотипно успутно помиње и сопствене одговорност („Нећемо Шипце да бијемо кад желимо, нећемо, никад више нећемо").

Како је пролазило време од промена 2000. године, тако се и гомилало незадовољство ставом међународног друштва према Србији у погледу условљавања и спремности да дозволе брзу дестигматизацију Србије. То је пратио и све оштрији став према одређеним државама са Запада (а нарочито према НАТО), првенствено у осуђивању њиховог интервенционизма током деведесетих.[70] Став о примарној

[67] Đorđe Balašević, *Kere varošanke*, 26. mart 2026, https://genius.com/Ore–balasevic–kere–varosanke–lyrics

[68] Bajaga i instruktori, *Otrov*, 26. mart 2026. https://genius.com/Bajaga–and–instruktori–otrov–lyrics

[69] Исто.

[70] Бора Ђорђевић је био један од извођача у песми Љубивоја Ршумовића о Авалском торњу, која се бави темама изолованости и повезаности, експлицитно етикетирајући оне који су бомбама хтели да нас одвоје од света: „Мислили су врази одбожни од света да нас раставе, срушили нам торањ троножни, Београд је остао без заставе". Ова песма је слала и поруку о томе да „ми хоћемо живот без ограда" и да „тај громобран изнад Београда брани нас од светске самоће", експлицитно изражавајући жељу за дестигматизацијом.

одговорности управо оних који су покушали да нас стигматизују се још експлицитније очитавао у песмама *Рибље чорбе*, чији је фронтмен Бора Ђорђевић, иначе члан Демократске странке Србије, био и формално део власти у овом периоду, јер је од средине 2004. до краја лета 2005. године био саветник министра културе Драгана Којадиновића, члана Српског покрета обнове. Најевидентнији пример ове поруке била је песма „Презир" *Рибље чорбе*:

Свет се променио, све Јуда до Јуде
Олош намеће своје идеје
И видим лажне и бивше људе
Камелеоне и фарисеје

Пилати перу крваве руке
За зверства пронађу оправдање
Почињем да се смејем од муке
Мозак је добио месечно прање (...)

Себичан, бахат и малоуман
По свету прави русвај грдан
Сотона тврди да је хуман
И да је анђео милосрдан[71]

Кључан полазни елемент овог дискурса јесте да се свет променио и да они који су некада имали морално утемељење („и видим лажне и бивше људе") данас су се показали као „камелеони и фарисеји". У том контексту, пренетом на међународни ниво, на који се метафорички односи читава песма, више не постоје стабилни узуси и норме, већ доминирају дволичност, зверства и бахатост. У том контексту, они који су стигматизовали (некадашње „друштво нормалних") су се, заправо, испоставили као „девијантни", односно они који масовно сами крше норме, док за то критикују и кажњавају друге. Овакав приступ се може подвести и под контрастигматизацију.

Други важан елемент јесте експлицитна асоцијација на НАТО агресију на СРЈ, а кроз то и на спољну политику дела Запада (пре свега САД). Синтагма „Милосрдни анђео" се у српском јавном дискурсу усталила као симбол за бомбардовање 1999. године. Иако овај термин није званично коришћен од стране НАТО, већ се операција звала „Савезничка сила" (*Allied Force*), чињеница да је противправна употреба силе против СРЈ вршена уз оправдање како се тиме штите угрожени Албанци на Косову и Метохији, довела је до тога да термин остане широко прихваћен у јавности као назив операције, имплицирајући хипокризију таквог подухвата. Употребом овог појма, *Рибља чорба* не само да осуђује НАТО интервенционизам у СРЈ, већ и доводи то у везу са даљим деловањем („по свету прави русвај грдан"), асоцирајући на америчке ратне подухвате у Авганистану и Ираку.

[71] Рибља чорба, *Презир*, 26. март 2026, https://genius.com/Riblja–corba–prezir–lyrics

Може се, дакле, сумирати како песма шаље поруку да је настао један презир према свима који су нас стигматизовали и кажњавали, а сами су се понашају „себично", „бахато", при чему за своја „зверства пронађу оправдање". Бора Ђорђевић је сам правио аналогију између ове песме и његове легендарне „Погледај дом свој, анђеле" из 1985. године, која је слала једну изузетно јаку катарзичну поруку о ужасном стању у свету, истичући тиме и персоналну важност ове нумере за аутора. Но, сама песма није доживела ни приближну популарност као претходно-наведени, двадесетак година старији „Анђео". Свакако, катарза у *Чорбиној* песми „Презир" је и завршни чин односа према теми стигме, која је пролазила кроз више фаза, од ауторефлексије и делимичног преиспитивања одговорности, па све до указивања на то какви су заправо они који се представљају као „нормални", одбацивања њихових судова и исказивања презира према њима.

***

Налази праћења процеса указују како су дискурси варирали у различитим периодима, спрам промена у спољним околностима, односно у карактеру и оштрини стигме. Иако их, због варијација у облицима и порукама, не можемо груписати у један дискурс, можемо уочити две основне значењске нити. Прва кривицу за изолованост ставља на Србију или на неке актере у Србији попут власти (нит „Криви смо ми" – „Живети слободно" – „Криви смо ми 2.0"). Друга је превасходну кривицу ставила на међународне актере – превасходно на Запад и њихове предрасуде (нит „Ово је Балкан" – „Сви они које смо бранили, сада би нас сахранили"; „Презир почиње када све схватиш").

Може се закључити да су у оквиру популарне рок музике слане поруке које су легитимисале различите реакције на стигму. Прва нит, која је признавала барем неки аспект кривице и исказивала одређени стид или бес због тога, садржински је повезана са компромисним стратегијама управљања стигмом, када држава тежи да се, отворено или прикривено, дистанцира од своје прошлости која је окарактерисана као негативна. Друга нит подстиче државу да стигму јавно одбаци, и(ли) да крене са оптуживањем оних који су њу стигматизовали у међународном друштву као суштински „девијантни". Кључни актери који су обликовали дискурсе били су Ђорђе Балашевић, *Рибља чорба* и *Бајаīа*. Балашевић је припадао првој нити, док су *Чорба* и Бајага варирали између прве и друге.

Закључак

Полазећи од премисе да популарна култура представља конститутивни елемент идентитета, а да је популарна рок музика представљала њен битан део крајем 20. и почетком 21. века, у овом раду је истраживано како се у рок музици на српском језику крајем деведесетих и почетком двехиљадитих година говорило о стигматизацији Србије и СРЈ у међународном друштву. Анализа је показала конкретне варијације у погледу емоција и политичких порука које су садржали различити

дискурси у овом периоду, као и да су постојале две основне нити у дискурсима – једна се базирала на премиси о превасходној унутрашњој одговорности за стигматизацију, док је друга била базирана на томе да је одговорност на стереотипима који други имају према Србији и СРЈ, односно према читавом региону. У погледу политичких порука које овакви дискурси легитимизују, прва нит имплицитно позива на компромис и дистанцирање од негативних аспеката свог понашања, док је друга логички повезана са негирањем грешака и контраоптужбама на рачун оних који су стигматизовали Србију. Емпиријска анализа је подразумевала примену метода интерпретативистичког праћења процеса и анализе дискурса. Издвојени су кључно актери у артикулацији појединачних дискурса.

Ова анализа је важан пионирски подухват у укључивању популарне културе у анализу стигматизације и процеса управљања стигмом. Кроз популарну културу се огледа и (емотивна) реакција друштва на наметање стигме, што је важан елемент постојања стигматизације који се често губи из вида, а који је ова студија настојала да осветли фокусирајући се на пример популарне рок музике у СРЈ/СЦГ. Међутим, ова студија је само први корак у том правцу. У наредним студијама требало би узети у обзир и друге аспекте популарне културе – од других праваца музике, преко филмова, до популарне књижевности и публицистике – са циљем поређења дискурса у овом домену. Такође, друштвени механизам међусобног утицаја политичке реакције на стигму и популарне културе би требало да буде детаљније расветљен у наредним студијама. Конкретно, било би важно истражити механизме конвергенције и дивергенције између стратегија управљања стигме примењиваних у спољној и унутрашњој политици Србије, те ставова у популарној култури у вези са тим како треба реаговати на стигму. Налази овог рада свакако представљају добру полазну основу за такве будуће студије, што је био и циљ.

ЛИТЕРАТУРА:

Мујовић, В. (2020) *Културна дипломатија у служби Србије*. Београд: Институт за политичке студије. Рибља чорба, *Ко о чему,* 26. март 2026, https://genius.com/Riblja–corba–ko–o–cemu–lyrics

Рибља чорба, *Овде*, 26. март 2026, https://genius.com/Riblja–corba–ovde–lyrics

Рибља чорба, *Презир,* 26. март 2026, https://genius.com/Riblja–corba–prezir–lyrics

Рибља чорба, *Србин је луд,* 26. март 2026, https://genius.com/Riblja–corba–srbin–je–lud–lyrics

Рибља чорба, *Тамна је ноћ*, 26. март 2026, https://genius.com/Riblja–corba–tamna–je–noc–lyricsРогач Мијатовић, Љ. (2014). *Културна дипломатија и идентитет Србије*, Београд: ФДУ, Клио

Adler–Nissen, R. (2014) Stigma Management in International Relations: Transgressive Identities, Norms, and Order in International Society, *International Organization*, vol. 68, no. 1, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 143–176.

Antonić, D. i Štrbac. A. (1998) *YU 100: Najbolji albumi jugoslovenske rok i pop muzike*, Beograd: YU Rock Press.

Antonsich, M. (2016) The 'everyday' of banal nationalism – Ordinary people's views on Italy and Italian. *Political Geography*, vol. 53, pp. 32–42.

B. G. Link, and J.C. Phelan (2001), Conceptualizing Stigma, *Annual Review of Sociology*, San Mateo: Annual Reviews,vol. 27, pp. 363–385.

Bajaga i instruktori, *Gde si*, 4. novembar 2005, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,150,12762.html

Bajaga i instruktori, *Na grani*, 22. februar 2013, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,150,37780.html

Bajaga i instruktori, *Ni na nebu ni na zemlji,* 26. mart 2026, https://tekstovi–pesama.com/bajaga/ni–na–nebu–ni–na–zemlji/112/1

Bajaga i instruktori, *Otrov,* 26. mart 2026. https://genius.com/Bajaga–and–instruktori–otrov–lyrics

Bajaga i instruktori, *Ovo je Balkan*, 8. maj 2006, 26. mart, https://tekstovi.net/2,150,17395.html

Bajaga i instruktori, *Što ne može niko možeš ti,* 26. mart 2026, https://genius.com/Bajaga–and–instruktori–sto–ne–moze–niko–mozes–ti–lyrics

Bora Đorđević, Mesara *Papak blues*, 24. april 2006, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,293,17036.html

Cox, W. (2012) Soft Power and Stigma: Serbia's Changing Image in the Eyes of the European Union, *Place Branding and Public Diplomacy*, vol. 8, no. 2, London: Palgrave Macmillan, pp. 170–180.

Cvitanović, M. (2009) (Re)konstrukcija balkanskih identiteta kroz popularnu glazbu, *Migracijske i etničke teme*, vol. 25, Zagreb: IMIN/Institute for Migration Research, pp. 317–335.

Đorđe Balašević, *Devedesete,* 26. mart 2026, https://genius.com/Ore–balasevic–devedesete–lyrics

Đorđe Balašević, *Ja, luzer?,* 25. mart 2026, https://www.balasevic.info/tekstovi–pjesama/ja–luzer/

Đorđe Balašević, *Kere varošanke,* 26. mart 2026, https://genius.com/Ore–balasevic–kere–varosanke–lyrics

Đorđe Balašević, *Krivi smo mi,* 25. mart 2026, https://www.balasevic.info/tekstovi–pjesama/krivi–smo–mi/

Đorđe Balašević, *Sloboda–ne*, 25. mart 2026, https://balasevic.in.rs/djordje–balasevic–sloboda–ne–tekst

Đorđe Balašević, *Studentima,* 26. mart 2026. https://balasevic.in.rs/djordje–balasevic–studentima–1996–tekst/

Đorđe Balašević, *Živeti slobodno*, 26. mart 2026, https://genius.com/Ore–balasevic–ziveti–slobodno–lyrics

Doty, R. L. (1993) Foreign Policy as Social Construction: A Post–positivist Analysis of U.S. Counterinsurgency Policy in the Philippines, *International Studies Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, vol. 37, no.3, pp. 297–320.

Ekatarina Velika, *Zajedno,* 18. oktobar 2025, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,959,12448.html

Galija, *Ne idi*, 26. januar 2015, 26. mart, https://tekstovi.net/2,384,48095.html

Gofman, E. (2009) *Stigma: zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*. Beograd: Mediterran publishing.

Guzzini, S (2012) *The Return of Geopolitics in Europe? Social Mechanism and Foreign Policy Crises*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hansen, L. (2006) *Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War*. London: Routledge.

Headliner.rs. Da li znate koja je najprodavanija rok ploča u Jugoslaviji? 4 April 2020, 25 March 2026, https://headliner.rs/da–li–znate–koja–je–najprodavanija–rok–ploca–u–jugoslaviji–ista–grupa–u–top–20–ima–cak–tri–albuma/

Kim, C.J. (2024) Status Hierarchies and Stigma Shifting in International Relations, *International Organization*, vol. 78, no. 4, Cambridge: Cambridge University Press.

Krstić, M. (2022) Povratak *Riblje čorbe* u Hrvatsku – Večeras vas zabavljaju muzičari koji piju. https://talas.rs/2022/08/11/povratak–riblje–corbe/

Krstić, M. (2026) 'I Apologize, but Your Crime Is Worse than Mine': Relative Destigmatization in Serbian–Croatian Relations. *Global Studies Quarterly,* vol. 6, no. 1, Oxford: Oxford University Press, online first, pp. 1–12.

Krstić, M. (2026) *Stigma, Fear and Foreign Policy: Serbian Destigmatization Dilemma in the Western Balkans*, Vienna: CEU Press.

Krstić, M. Promena vlasti kao činilac destigmatizacije Srbije u međunarodnom društvu, u: *Dvadeset godina 5. oktobra*, priredili Orlović, S. i Kovačević, D. (2020) Beograd: Fakultet političkih nauka – Centar za demokratiju i Hanns Seidel Stiftung, pp. 131–154.

Krstić, M. The Conceptual Relations Between Europeanization and Destigmatisation: Regional Challenges Shown Through the Case of Serbia, in: *The Europeanization of Montenegro*, ed. Adam Balasz (2022). Frankfurt: Nomos Verlag, pp. 153–183.

Link, B.G., Yang, L.H, Phelan, J.C, Collins, P. (2004), Measuring Mental Illness Stigma, *Schizophrenia Bulletin*, vol. 30, no. 3 ,pp. 511–541

Neumann, I., and Nexon, D.H. „Introduction", in: *Harry Potter and International Relations*, eds. Neumann, I and Nexon, D.H. (2006), Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., pp. 1–23.

Partibrejkers, *Ledeno dobar,* 26. mart 2026, https://genius.com/Partibrejkers–ledeno–doba–lyrics

Rambo Amadeus, Karambita, karambita, 26. Mart 2026. https://genius.com/Rambo–amadeus–karamba–karambita–lyrics

Riblja čorba, Danas nema mleka, 9. februar 2006, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,293,16531.html

Riblja čorba, *Samo sloga Srbina spasava*, https://riblja–corba.com/Pages/Tekstovi/pages/Samo%20sloga%20srbina%20spasava.htm

Riblja čorba, *Zbogom, Srbijo,* 17. februar 2006, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,293,15151.html

Rogstad, A., Adler–Nissen, R. and Koschut, S. (2026) Stigma in World Politics: What is at Stake, *Global Studies Quarterly*, vol. 6, no. 1, Oxford: Oxford University Press, online first.

Tap 011, *Grad,* 5. oktobar 2006, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,863,19616.html

Vico, S. (2022) Destigmatization Strategies of Serbian Londoners on Social Media, *Television and New Media*, vol. 23, no. 2, Thousand Oaks: SAGE, pp. 22–43.

Todorova, M. (2006) *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka 20. vek.

Vukelić, M. (2024) *Postdigitalni kulturni ratovi na Zapadu*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Zabranjeno pušenje, Ženi nam se Vukota, 10. februar 2005, 26. mart 2026, https://tekstovi.net/2,550,6324.html

Zarakol, A. (2014). What Made the Modern World Hang Together: Socialisation or Stigmatisation? *International Theory*, vol. 6, no. 2, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 311–332.

Milan Krstić

University of Belgrade – Faculty of Political Sciences

GOODBYE EUROPE

REFLECTIONS ON THE STIGMATISATION OF SERBIA IN POPULAR ROCK MUSIC (1992-2006)

Abstract: Integrating the sociological premises of Erving Goffman's symbolic interactionism, this paper starts from the assumption that stigma is characteristic of international societies just as it is of human interaction. Drawing on an approach that treats popular culture as a constitutive element of identity, the paper analyses the continuity and changes in the interpretation of the stigma imposed on the Federal Republic of Yugoslavia (FRY) and Serbia during the 1990s. The research focuses on the key meanings, messages and emotions related to this topic that can be identified in the lyrics of the most popular rock musicians between 1992 and 2006. The paper contributes to the literature about the stigmatisation of Serbia and its management of the stigma, while also highlighting the importance of popular culture – not only as a reflection of public opinion and civic mindset, but also as a phenomenon through which certain authors shape viewpoints, ideas and identities, and thereby influence politics.

Key words: *stigma, rock and roll, music, popular culture, Serbia, FRY*

Драгана Јеремић Молнар и Александар Молнар

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију;

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за социологију, Београд

BEAT МИСА У КАТОЛИЧКОЈ ЦРКВИ

РЕФОРМА ИЛИ ДЕСАКРАЛИЗАЦИЈА БОГОСЛУЖЕЊА

DOI 10.5937/kultura2692065J
УДК 272-549-282
2-535:783.21
272-053.6
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Сажетак: *На Другом ватиканском концилу, одржаном 1962–1965. започео је процес осавремењивања (aggiornamento) католичке цркве са ултимативним циљем да се вера учврсти у срцима католика и досеже до нових верника, превасходно омладине. Да би то било могуће, одлучено је да се богослужење отвори за матерње језике пастве и да се конгрегацији (кроз бројне промене) дâ већа улога у овом светом чину. С обзиром на то да је скупно певање један од основних разбудитеља осећаја припадништва некој заједници, у документима Другог Ватиканума нижу се упутства која се тичу инструментације, музичких средстава и функције нове богослужбене музике. Један од првих музичких одговора на ватиканску либерализацију музичког дела богослужења била је beat миса у Италији. У њој су литургијски текстови преведени на италијански били омузикаљени средствима једног од поджанрова популарне музике. Први примерак таквог укрштања била је деветостављачна Миса младих композитора Марчела Ђомбинија из 1966. године, намењена гласовима, електричним гитарама, клавијатури и бубњевима. Овом композитору припала је част да уведе beat музику у католичке цркве у Италији и, самим тим, покрене талас критике и преиспитивања исправности одлуке да се богослужбена музика осавремени по сваку цену. Иако је композитор тврдио да су млади, док су уживали у Миси младих, доживљавали и душевно и умно просветљење речју Божјом, композиција је привукла омладину у цркву првенствено тиме што је донела извођачку праксу и обрасце понашања*

из световне сфере. Доживљавање богослужења као нечега што је пријемчиво свакако није било на линији Ватикана II. Због тога се у јавности родио страх од далекосежних последица посветовљавања музике, међу којима би најпоразнија била десакрализација богослужења.

Кључне речи: *Други Ватиканум, католичко богослужење, beat миса, омладина*

Други ватикански концил (у даљем тексту Други Ватиканум) сазвао је папа Јован XXIII 1962. године, излазећи у сусрет бројним захтевима за *aggiornamento* (осавремењивање) католичке цркве, тј. прилагођавањем њених обреда модерном добу.[1] На Другом Ватикануму се најдуже и најтемељније дебатовало о богослужењу, проблему који је и покренуо далекосежне реформе.[2] Од шеснаест важних докумената који су донети током трогодишњег заседања, а у којима су похрањена упутства за реформисање различитих домена црквеног живота, најважнија је била управо Конституција о светој литургији. *Sacrosanctum Concilium*, усвојена већ у децембру 1963. Најкрупнија (негативна) тековина ове конституције била је та што је форма мисе певане на латинском језику и употребљаване од 1570. до 1962. постала необавезујућа, а да нова форма која би је заменила и као савремена и као универзална, све до 1969. није постојала.

Учесници Другог Ватиканума били су усаглашени једино око тога да је неопходно повећати партиципацију конгрегације у богослужењу. Копља су почела да се ломе око начина на који се то може постићи. Две највеће тачке спотицања у реформи биле су језик и стил певаних делова мисе. У традиционалној миси цео ритуал се обављао на латинском, а хорске деонице појединих ставова биле су толико извођачки захтевне да су их могли отпевати само посебно увежбани певачи (капела или *schola cantorum*) и можда веома мали део конгрегације. У таквој миси, претвореној у празни ритуализам, верник је био пасиван слушалац акустичког дочаравања успења на небеса које не може да разуме и у ком не може да учествује, али које треба да му појача католичку веру.

Пут за превазилажење првог проблема, језика богослужења, водио је кроз увођење (уз латински) матерњег језика верника. То решење је отварало други, идентитетски проблем. Латински је унификовао католичку цркву, чинио ју је реално екуменском, а притом је био толико узвишено дистанциран од свакодневног језика да је постојало веровање како изражавање Божје речи на њему код верника производи

[1] Скраћеница Други Ватиканум преузета је из текста Пено, В. С. и Стевановић, С. (2024) Статус римокатоличке богослужбене музике у процесу Другог ватиканског концила, *Музикологија* 36, стр. 167–191. https://doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2024/1450-98142436167P.pdf. У другим језицима уобичајена је скраћеница Ватикан II.

[2] Falsetto, A. (2015) The Implementation of the Second Vatican Council: The Constitution on the Sacred Liturgy and Sacrosanctum Concilium, *Earlham Historical Journal* vol. 7, p. 64.

највеће могуће страхопоштовање. Иако су се мишљења о оптималном балансу између латинског и вернакулара радикално разилазила, на крају је превладала свест о нужности компромиса у виду њиховог комбиновања. Проблем улоге и стила црквене музике је, испоставило се, био много контроверзнији и тежи за решавање.

Питање сакралне музике

Други Ватиканум се у току заседања више пута дотицао проблема музике, али се никада није системски њиме позабавио. Зато је тај сложен задатак поверен телу Света конгрегација за ритуал, које је 5. марта 1967. објавило документ *Musicam Sacram*. Упутство о музици у светом богослужењу у ком се заложило за већу употребу сложно отпеване музике.

> „Liturgijski čin poprima plemenitiji oblik kada se obavlja pjevanjem, kad zaređeni službenici svakog stupnja vrše svoju službu i kad u njemu sudjeluje puk (čl. 113 Uredbe). Tim se, naime, oblikom ugodnije izražava molitva, jasnije se očituje otajstvo svetog bogoslužja, te njegov hijerarhijski i zajednici svojstven značaj, složnim se glasom dublje zahvaća jedinstvo srdaca, sjajem se svetih stvari duše lakše uznose k višim sferama i čitavo slavljenje ljepše iskazuje unaprijed ono bogoslužje koje se vrši u nebeskom Jeruzalemu".[3]

Света конгрегација за ритуал је овим речима пренела доминантно расположење присутно на Другом Ватикануму у погледу императива да верници буду укљученији у богослужење. Она је, осим тога, јасно артикулисала став да нова миса, као и стара, мора бити таква да код свих учесника произведе утисак успеха на небеса који појачава снагу Божје речи. У том општем опредељењу требало је помирити најважнија решења која су донела три члана (36, 40 и 54) из Поглавља 3. („Реформа сакралног богослужења") и три члана (119–121) из Поглавља 6. („Сакрална музика") Конституције о светој литургији:

> „36. § 1. U latinskim obredima treba – uz obdržavanje povlastica posebnoga prava – sačuvati uporabu latinskoga jezika.
>
> § 2. Budući, pak, da u misi, u dijeljenju sakramenata i u drugim dijelovima liturgije može biti za puk nerijetko veoma korisna uporaba narodnoga jezika, valja mu dati šire mjesto, ponajprije u čitanjima i upozorenjima te u nekim molitvama i pjesmama, u skladu s propisima koji će se o toj stvari pojedinačno donijeti u poglavljima koja slijede. [...]
>
> 40. Budući da je na različitim mjestima i u različitim okolnostima hitno potrebna dublja pa stoga i teža prilagodba liturgije, valja paziti na sljedeće: 1) Neka mjerodavna crkvena teritorijalna vlast – usp. čl. 22. § 2. – pomnjivo i razborito promo-

[3] Сви чланови докумената *Sacrosantum Concilium* и *Musicam Sacram* наведени су према преводу на хрватски језик. Musicam Sacram. Uputa o glazbi u sv. bogoslužju (1969), *Sveta Cecilija. Časopis za duhovnu glazbu* XXXIX/2, str. 33. https://hrcak.srce.hr/file/339184.

tri što se u toj stvari iz predaja i duha pojedinih naroda može prikladno pripustiti u bogoštovlje. Prilagodbe koje se smatraju korisnima ili nužnima trebaju se predložiti Apostolskoj Stolici kako bi bile uvedene uz njezinu suglasnost. 2) A da bi se prilagodba izvela s nužnom obzirnošću, Apostolska će Stolica tu istu crkvenu teritorijalnu vlast ovlastiti da ona prema potrebi u nekim za to prikladnim skupinama i kroz određeno vrijeme dopusti i vodi nužne prethodne eksperimente. [...]

54. U misama koje se slave s narodom može se dati odgovarajuće mjesto narodnom jeziku, pogotovo u čitanjima i u „zajedničkoj molitvi", a prema mjesnim prilikama također u onim dijelovima koji se odnose na narod, prema odredbi čl. 36. ove konstitucije. Neka se ipak providi da Kristovi vjernici mogu zajedno izgovarati ili pjevati i na latinskom jeziku one dijelove [Ordinarijuma] mise koji njima pripadaju. Gdje se pak smatra prikladnom obilnija uporaba narodnoga jezika u misi, neka se obdržava propis čl. 40. ove konstitucije.[...]

119. Kako se, pak, u nekim krajevima, osobito u misijskima, nalaze narodi koji imaju svoju vlastitu glazbenu predaju koja ima veliko značenje za njihov vjerski i društveni život, neka se i prema toj glazbi ima dužno poštovanje, te joj se dade odgovarajuće mjesto, kako u oblikovanju njihova vjerskoga osjećaja tako i u bogoštovlju prilagođenom njihovu duhu, u smislu čl. 39. i 40. Stoga neka se u glazbenoj izobrazbi misionara brižljivo pazi na to da oni budu u stanju, koliko je moguće, promicati u školama i u svetim činima tradicionalnu glazbu dotičnih naroda.

120. Neka se u latinskoj Crkvi uveliko cijene orgulje sa sviralama kao tradicionalno glazbalo čiji zvuk može crkvenim ceremonijama dodati divan sjaj, a srca snažno uzdići k Bogu i k uzvišenim stvarima. Druga je glazbala dopušteno uvesti u bogoslužje, uz sud i suglasnost mjerodavnih crkvenih teritorijalnih vlasti prema odredbi čl. 22. § 2. te čl. 37. i 40, ako su prilagođena ili se mogu prilagoditi sakralnoj uporabi, ako odgovaraju dostojanstvu hrama te stvarno pomažu u izgrađivanju vjernika.

121. Neka se skladatelji, prožeti kršćanskim duhom, osjećaju pozvanima njegovati sakralnu glazbu te povećavati njezino blago. Neka skladaju napjeve koji će se isticati značajkama prave sakralne glazbe i koje će moći pjevati ne samo veći pjevački zborovi nego će također odgovarati manjima, te će pripomagati u djelatnom sudjelovanju cijeloga vjerničkog skupa. Tekstovi određeni za sveto pjevanje neka budu u skladu s katoličkim naukom, štoviše, neka se najradije uzimaju iz Svetoga pisma i liturgijskih vrela".[4]

У свом залагању за што већи степен приближавања богослужења свим члановима заједнице, Други Ватиканум се суочио са три проблема. Први проблем је био језик богослужења. До краја заседања тај проблем није решен, али су постављене основе на којима је Света конгрегација за ритуал путем *Musicam Sacram* могла да омогући појединачним црквама слободу избора богослужбеног језика. Други про-

[4] Konstitucija o svetoj liturgiji. Sacrosanctum Concilium". https://crkvena-glazba.hr/wp-content/uploads/2016/03/1963_sacrosanctum_concilium.pdf.

блем је био идентитетски. Различитим матерњим језицима иманентно је певање у различитим музичким традицијама са сопственим идиомима, инструментима и извођачким праксама које нису лако ускладиве са католичким идеалом музике која се пева мирно, статично и достојанствено, уз евентуалну пратњу оргуља. Улазак различитих музичких традиција у богослужење допринео би без сумње већој интегрисаности верника, али би истовремено могао довести у питање претензије цркве на домашивање небеске музике којом се вековима ојачавао вернички идентитет. Спречавање овог проблема Света конгрегација за ритуал је препустила компетентним територијалним властима, чиме је објективно најавила снажан заокрет ка децентрализацији цркве у домену музике. Трећи проблем тицао се дистрибуције моћи унутар цркве. Њега у традиционалној миси није било, јер је она неумољиво наметала хијерархију на штету заједништва. Још у документу *Inter Oecumenci,* првом Упутству за примену литургијских норми, који је Други Ватиканум усвојио 26. септембра 1964, направљена је начелна дистинкција између делова које пева хор капеле или *scholae* и делова које пева конгрегација (32 и 48а).[5] И у документу *Musicam Sacram* инсистира се на двојној – хијерархијској и комуналној – природи богослужења, али се уводи разликовање три нивоа партиципације (28–29). Увежбани певачи су задржали примат у извођењу музике у оним деловима који припадају другом и трећем нивоу партиципације. Први ниво, потпуна партиципација, па самим тим и потпуно заједништво проглашен је за обавезан и задржан је у великом броју делова богослужења, укључујући и онај најузвишенији – жртвени – који обухвата Евхаријстијску молитву и поготово Господњу молитву.[6]

Други Ватиканум је само започео далекосежну реформу католичког богослужења, остављујући многа питања, поготово у области музике, отвореним и препуштајући њихово решавање надлежнима на нивоу бискупија или жупанија на дну хијерархије. Истицање у документима малих хорова и активног учешћа целе заједнице верника сугерисало је да „skladatelji, prožeti kršćanskim duhom" треба да на текстове узете из Светог писма и литургијске изворе компонују сакралну музику која ће бити приступачна – таква да може да је отпева сваки (просечно или чак исподпросечно музикални) верник. Деловало је да Католичка црква благонаклоно гледа на постојеће иницијативе за осавремењавање мисе[7] које су се постепено покретале ван Европе

[5] *Inter Oecumenici.* Instruction on Implementing Liturgical Norms (Sep 26, 1964), *Adoremus.* https://adoremus.org/1964/09/inter-oecumenici

[6] Schaefer, E (2006) Vatican II and Musicam Sacram, *Adoremus Bulletin Online Edition* XII/8, https://adoremus.org/2006/11/vatican-ii-and-musicam-sacram/. Посебан значај Господњој молитви, која се приписује самом Исусу (*Мат.* 6:9–13; *Лука* 11: 2–4), истиче се већ у документу *Inter Oecumenici.* У њему се (у члану 48 г) прецизира да у случају да су речи молитве преведене на вернакулар, територијална црквена власт мора да одобри мелодију на коју ће их конгрегација певати. Упор.: *Inter Oecumenici*, нав. дело.

[7] Педесетих година XX века у Африци и Северној Америци покушано је да се миса прилагоди локалној музичкој традицији. Године 1956. опат Роберт Вадраого (Robert Wedraogho) компоновао је *Мису савана* (*Messse des Savanes*), а 1958. у Конгу је фратар Гвидо Хазен

и отворена је за промене и у Европи. Али, када су промене представљене у Риму, показало се да је, упркос иницијалној експлозији одушевљења, музички *aggiornamento* унео дубоки раздор међу (не само) италијанске католике, како лаике тако и клерике.

Нова сакрална музика у Италији

Први композитор који је након Другог Ватиканума обрадио стихове појединих ставова мисе на начин који је музички требало да буде привлачан, близак и приступачан младима, био је Марчело Ђомбини (Marcello Giombini). Музички израз који је одабрао за мису није дошао из локалне музичке традиције, него из поджанра интернационалне *beat* музике која се у Италији профилисала као *beat italiano*. Овај појам захтева неколико уводних напомена. Пре свега, *beat* има значење које превазилази музику и везан је за тзв. „*beat* генерацију [која] је покренула трансатлантски културни покрет који је преобликовао поезију, књижевност и друштво у бројним европским земљама. У Италији је овај феномен пружио омладинским културама кључ за разумевање садашњости која је инспирисала или оправдавала начин живота обележен одбацивањем ауторитаризма, милитаризма, сексуалног конформизма и патријархалних ставова уопште. [...] Оригинални термин и његово изобличење били су широко распрострањени и такође су се могли користити и за друге употребе, откако се, преко енглеског попа, израз 'италијански *beat*' усталио у Италији, што је „идентификовало тренд који је револуционисао музичку сцену тог времена".[8] Због тога се у Италији масовни развој омладинских бендова материјализовао тек након што су се први хитови *The Beatles* појавили на италијанском тржишту плоча, 1963–1964. Иако је неколико новинара усвојило француски термин *yéyé*, 'beat' је постао општи назив за било који жанр или стил увезен из Велике Британије [...]. Иако су добро информисани фанови – они који су слушали Радио Луксембург и/или имали пријатеље у Великој Британији или Француској – већ пратили *The Beatles* и друге британске групе 1963. године (прве италијанске *beat* групе су тада рођене), синглови британских група ушли су на италијанске топ-листе 1964. године, а многи италијански бендови су формирани између 1964. и 1965. године; на топ-листама се италијански *beat* бендови такође почињу појављивати тек 1964–1965. године".[9]

Контакт са италијанском *beat* сценом Ђомбини је остварио 1964. године, у време када је компоновао музику за шпагети-вестерне, хороре и друге нискобуџет-

(Guido Haazen) компоновао дело *Missa Luba.* Аријел Рамирез (Ariel Ramirez) из Аргентине је, подстакнут већ реформским духом Другог Ватиканума, 1964. написао *Misa Criolla*. С краја педесетих година потичу први новокомпоновани ставови мисе певани на енглеском језику који су антиципирали тзв. народну мису *(folk mass*) популарну средином шездесетих година. Упор. Canedo, K (2009) *Keep the Fire Burning. The folk mass revolution,* Portland: Pastoral Press, pp. 15–16.

[8] Clerisusio, A. (2018) La poesia Beat in Italia: uno studio translocal, *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale* vol. 52, p. 134.

[9] Fabbri, F. (2014) And the Bitt Went On, in: *Made in Italy Studies in Popular Music*, eds. Fabbri, F. and Plastino, G., New York and London: Routledge, pp. 41–42.

не филмове. Један од таквих пројеката, комедија *Горе-доле* (1964), спојила га је са *beat* бендом са Сардиније, *Barritas*, које је укључио у извођење насловне нумере. Наредне године он је за ову групу компоновао нове песме – „Angelo rosso" и „Non Ucidere", први италијански *beat* хит са хришћанском поруком, објављен као сингл.[10] Охрабрен успехом свог првенца из области популарне музике са религијским конотацијама, Ђомбини је 1966. године компоновао прву *beat* мису, *Мису младих* (*La messa dei giovani*) за гласове и стандардни инструментаријум популарне музике (електричне гитаре, клавијатуре и удараљке).

Иако се Други Ватиканум кроз 121. члан Конституције о светој литургији директно обратио композиторима, позивајући их да стварају богослужбену музику, Ђомбини није самостално дошао на идеју о *beat* миси. Штавише, како је изјавио 1999. за лист *Avvenire*, није био стручњак у тој области и није знао ништа о богослужбеној музици.[11] Предлог за компоновање једног оваквог дела дао му је песник и сценариста Ђузепе Скопони (Giuseppe Scoponi), његов сарадник из области филмске и популарне музике. Самом Скопонију је идеју пренео доминикански фратар Синалдо Синалди (Sinaldo Sinaldi), са којим се упознао на Међународном универзитету за друштвене науке *Pro Deo*, на ком је Синалди био професор, а Скопони повремени гост-предавач. Главни иницијатор пројекта омладинске мисе био је, по свој прилици, оснивач овог универзитета, утицајни доминиканац Феликс Ендрју Морлион (Félix Andrew Morlion), који је био, како се касније испоставило, тајни агент CIA-е.[12] Ђомбини је, по прихватању предлога, компоновао деветоставатчну мису (*Introito, Gloria, Graduale, Credo, Offertorio, Sanctus, Pater noster, Agnus Dei и Communio*) за коју су латинске и грчке стихове на италијански језик превели Скопони, професор Томазо Федеричи (Tommaso Fererici) и свештеник Карло Гасбари (Carlo Gasbarri).

Миса младих је премијерно изведена на концерту у (како фотографије показују) крцатој сали *Боромини* у Ораторијуму Светог Филипа Нерија у Риму, 27. априла 1966. године. Извођењу је претходило обраћање Федеричија и Синалдија, у ком су објаснили да је сврха догађаја да младима пружи прилику да се моле док слушају и певају њихову музику на њиховом језику.[13] С обзиром на то да у самој палати

[10] Исте те године је, на иницијативу Балдазара Ричителија (Baldassare Riccitelli), свештеника епархије Асколи Пичено, група *Gli Amici* снимила за Edizioni Paoline две оригиналне нумере, „Chinati ai tuoi piedi" и „Osanna nell'alto dei cieli" и једну бразилску фолклорну религиозну песму – „Ave Maria no morro".

[11] Beltrami, A. (3 marzo 2016), Messa beat, la chitarra sia con voi, *Avenire*. www.avvenire.it/agora/spettacoli/messa-beat-la-chitarra-sia-con-voi_22860

[12] Paolucci, A. (13 dicembre 2025) Gregoriano vs Messa beat. Il Giubileo dei giovani evoca conflitti degli anni '60, *Barbadilo.* www.barbadillo.it/126862-gregoriano-vs-messa-beat-il-giubileo-dei-giovani-evoca-conflitti-degli-anni-60; Bovi, M. (20 Maggio 2025) 60 anni fa le prime Messe beat (odiate da Riccardo Muti), *Huffpost.* www.huffingtonpost.it/cultura/2025/05/20/news/60_anni_fa_le_prime_messe_beat_odiate_da_riccardo_muti-19243255/.

[13] Mancini, C. (20. Dicembre 2018) Le '*Messe* beat' non furono solo canzonette, *La Porzione*. https://www.laporzione.it/2018/12/20/tweb_messabeat/.

није било довољно места за све заинтересоване, многи (говори се о чак 2000 људи) су музику слушали напољу преко звучника. Извођење су пратили верници, радознали, омладина, свештеници, неки литургисти, представници Ватикана (кардинал Анђело дел'Аква /Angelo Dell'Acqua/), новинари и снимале су га камере RAI-ја. У изведби су, како је и обећавао наслов, учествовали искључиво млади, и то чланови три бенда. Поред *Barritas,* Ђомбинијевих ранијих сарадника, публици су се представиле и две римске групе, *Angel and the Brains* и *The Bumpers*. Свака група одсвирала је по неколико ставова мисе, а након премијере дискографска кућа *Ariel* објавила је живи снимак њихове изведбе у LP формату.

Премијерно извођење *Мисе младих* организовано је, дакле, у световном простору који је био део црквеног комплекса. Иако неки сматрају да је сврха догађаја била да се покаже какав ефекат на младе остварује миса која их музиком асоцира на њима близак савремени звук,[14] чини се да је концерт, ипак, био амбициозније замишљен. Имајући у виду да 40. члан Коституције о светој литургији, *Sacrosanctum Concilium* предвиђа могућност да територијална црквена власт „prema potrebi u nekim za to prikladnim skupinama i kroz određeno vrijeme dopusti i vodi nužne prethodne eksperimente", склони смо да помислимо да је концерт у Риму управо био један такав пробни балон. Утицајни музички критичар листа *Corriere della Sera* Франко Абијати (Franco Abbiati) *beat* мису је управо доживео као музички експеримент „подстакнут од стране неколико заблуделих свештеника", закључујући далекосежно да се иза свега крије „суптилни покрет скрнављења богослужења".[15] У наредним недељама и месецима огласила су се и ниже рангирана и високопозиционирана црквена лица која су или подржала изведени експеримент, или се умерено позитивно изјашњавала о њему. Било је само питање времена када ће миса у духу популарне музике бити одсвирана и отпевана под сводовима неке цркве, а Абијатијева претпоставка о скрнављењу богослужења тестирана.

Не може се поуздано рећи да ли је на давање зеленог светла за улазак ове врсте мисе у богослужење утицало мишљење кардинала Дел`Акве, који је у својству званичника Ватикана слушао премијеру Ђомбинијевог дела у сали *Боромини.* Његово присуство слало је поруку јавности да је Ватикан заинтересован за музички новитет, да ће га пратити и процењивати. Дел'Аква се није јавно огласио о Ђомбинијевом делу, али јесте био отворен за испробавање различитих видова интеракције између католичке цркве и *beat* генерације и нове облике ангажовања литургијске заједнице. Године 1970. је поново слушао *beat* мису, инкогнито и у другачијем амбијенту. Утапајући се међу окупљене вернике, присуствовао је недељној миси у римској Цркви канадских мученика. Његов пратилац је сведочио да је желео да из

[14] Исто.
[15] Paulucci, A., нав. дело.

прве руке процени ваљаност одлуке да се *beat* миса укључи у богослужење и да је био пријатно изненађен атмосфером и духом заједништва.[16]

До времена када је Дел`Аква присуствовао недељној служби у Цркви канадских мученика, *beat* миса је постала део ритуала и у Риму и ван њега. Алфио Паолући у свом чланку „Грегоријанска против *beat* мисе" („Gregoriano vs Messa beat") наводи податак да су почетком 1967. чак три римске цркве – црква Светог Јулија са Јаникулума, колеџ Светог Алесија Соколара и већ споменута Црква канадских мученика – почеле да уприличавају сваконедељна извођења *beat* мисе, успевајући да привуку велике групе младих католика.[17] Остало је, међутим, нејасно које године је *beat* миса дебитовала у простору цркве. Мишеле Бови и Паулући сматрају, вероватно на основу истих (али ненаведених) извора, да се преседан десио већ 30. децембра 1966. године, када је Ђомбинијева *Миса младих* изведена у Базилици Светог Фрање у градићу Асизи.[18] Њихове тврдње поткрепљује сећање клавијатуристе бенда *Angel and the Brains* на напоран пут до Асизија ради новог извођења овог дела. У новинском тексту „*Beat* миса, нека је гитара са тобом" („Messa beat, la chitarra sia con voi"), Алесандро Белтрами (Alessandro Beltrami) је написао да је оваква миса у богослужење ушла тек на Божић 1968, такође у Асизију. Том приликом изведено је друго Ђомбинијев дело, *Алелуја миса* (*Messa alleluia*) коју је компоновао по поруџбини.[19] Двојица новинара, Бернардини (Bernardini) и Ди Бијазе (Di Biase) су, такође без навођења извора, прво извођење *beat* мисе унутар католичке цркве померили за још касније, почетак 1969, када је у градићу Прато, у цркви Санта Марија Асунта, локална група одсвирала Ђомбинијеву *Мису младих* током недељног богослужења.[20] Прецизан датум када је *beat italiano* ушао у католичку цркву и постао реална алтернатива традиционалној миси знаће се тек онда када се неки проучавалац буде студиозно посветио анализи овог занимљивог феномена. За сада једино није спорно да је аутор такве мисе био Марчело Ђомбини.

Од свих наведених података везаних за црквена извођења *beat* мисе, један је посебно занимљив. Теолог и музиколог Михаел Тунгер (Michael Tunger) 2003. године у једном интервјуу са дозом згражавања подсетио је да је надбискуп Анибале

[16] Rocca, O. la (25 januare 2023) Sacre scritture e musica laica: è la messa beat, *San Francesko*. www.sanfrancescopatronoditalia.it/notizie/societa/sacre-scritture-e-musica-laica-%C3%A8-la-messa-beat-53211#google_vignette

[17] Paolucci, нав. дело.

[18] Paulucci, A., нав. дело; Bovi, M. (20. Maggio 2025), нав. дело.

[19] Beltrami, A., нав. дело. Исти податак је у свом тексту навела и Клаудија Манћини: Mancini, нав. дело.

[20] Bernardini, G. (6 settembre 2019) Prato, 50 anni dopo torna la Messa beat, *Corriere Fiorentino*. https://corrierefiorentino.corriere.it/foto-gallery/toscana/19_settembre_06/prato-50-anni-torna-messa-beat-a2a407f0-d087-11e9-b027-22bbcb953a19.shtml; Biase, S. di (5 Settembre 2019) La musica sia con voi: auguri, messa beat. Prato rievoca i 50 anni della funzione per giovani. „Rompemmo gli schemi", *La Natione. Prato*. www.lanazione.it/prato/cronaca/musica-auguri-messa-beat-6ca9244d.

Буњини (Anibale Bugnini) јавно промовисао *Мису младих* у цркви Светог Јулија са Јаникулума.[21] Буњини није био први нити једини свештеник који је подржао извођење Ђомбиниjеног дела. Томе у прилог говори чињеница да су надбискупи из различитих делова Италије издавали дозволе парохијским свештеницима да држе службу уз популарну музику. Већ споменути кардинал Дел'Аква је по окончању *beat* мисе у Цркви канадских мученика изразио захвалности учесницима, додајући да је свестан да 1967. више нико не би певао мисе из његове младости.[22] Па ипак, Тунгер у разговору није споменуо ни једног другог подржаваоца нове мисе, него само Буњинија. Буњини је био високо позициониран у Ватикану, годинама се бавио питањем реформе богослужења и у то време је иступао са позиције подсекретара Свете конгрегације за ритуал. Његово тадашње заузимање за извођење *Мисе младих* могло се схватити двојако: као преношење подршке званичног Ватикана и као закулисно усмеравање католичког богослужбеног обреда у ћорсокак. Без обзира на то што је и сам папа Павле VI изјавио да су омладинске мисе „одличне иницијативе које треба топло подстицати", у јавности је превагнуо став да је Буњини главни кривац за епохални неуспех реформе католичког богослужења, ком је свакако допринела употреба неодговарајуће музике у миси.

Композитор Ђомбини, а посебно остали извршиоци музичког огледа *beat* мисе, постали су колатерална штета јавних и тајних препуцавања везаних за реформске смернице. Фронтмен бенда *Angel and the Brains*, Ангело Ферари (Angelo Ferrari), чија је критичка верзија догађаја забележена у књизи *Анђео са бубњарским шалицама*, испричао је да је реакција Ватикана на догађај била брза и екстремно ретрибутивна. По његовим речима, чланови све три рок групе су екскомуницирани посебним едиктом (који је касније повучен),[23] планирана иностранa турнеја је отказана и нико није могао више да наступа не само у Риму него и у другим градовима.[24] Још један учесник у „доминиканском" експерименту, дискографска кућа *Ariel*, завршио је неславно – банкротом. Једино је група *Barritas* (Сардинија је, испоставио се, била довољно далеко од Ватикана!) извукла неку дугорочну корист од извођења *Мисе младих*.[25]

[21] *Kirchliche Umschau* (2003) Genuine Church Music is Faith Resonant in Sound. Interview with dr. Michael Tunger, *Sacred Music* 130/1, p. 7. https://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/sm130-1.pdf

[22] Paulucci, A., нав. дело.

[23] Бови наводи да је црква претила екскомуникацијом коју није спровела. Bovi, M. (20 Maggio 2025), нав. дело.

[24] King, P. (2013) *Angel with Drumsticks. The Rock That Shook the Foundations of the Vatican,* Los Gatos: Smashwords Edition. Три групе које су *Мису младих* извеле у фебруару 1966. године требало је да промовишу издање LP плоче на тронедељној турнеји по Белгији, Холандији, скандинавским земљама, Великој Британији и Француској, а планирана је била и посета Бродвеју. Tarli, T. (2005) *Beat italiano: dai capelloni a Bandiera gialla,* Roma: Alberto Castelvecchi, p. 128. Питање да ли је овај амбициозни план уопште остварен данас остаје без јасног одговора.

[25] Миса младих имала је укупно три верзије. Прва, жива верзија из 1966. објављена је још једном 1968, када је кућа *Roman Record Company* откупила каталог пропалог *Ariela*. Група *Barritas* снимила је 1968. другу, студијску верзију мисе коју је (уз песму „Non Uccidere"

Са ове дистанце гледано, необично је да се Ватикан устремио на чланове бендова, који нису били аутори мисе и, самим тим, ни одговорни за њен музички израз. Ипак, неки наслови из тадашње штампе сугеришу да је критичарима можда и више од Ђомбинијеве музике (на коју је, рекло би се, мало ко обратио пажњу) сметала разуздана атмосфера непримерена католичкој цркви. У чланку „Миса викања" („La messa urlata"), Нино Лонгобарди (Nino Longobardi) је известио читаоце *Il Messaggera* да се сала Боромини претоворила у окупљање хистеричних адолесцената.[26] Доменико Пертика (Domenico Pertica) је свој осврт за *Il Tempo* насловио слично Лонгобардију – „Вика и звиждање у римској цркви за мису дугокосих певача" („Urla e fischi in una chiesa di Roma per la *Messa dei cantanti capelloni*"). У књизи *Дуīин риīам,* монсињор Доменико Челада (Domenico Celada), конзервативац и жесток критичар омладинске музике и културе шездесетих година, изразио је згроженост због спремности фрањисканаца да уступе свој простор нечему што је не само профано него и неморално.[27] Франко Абијати је догађај доживео као концерт (што он и јесте био), описујући га насловом чланка као „Мису која није миса" („Una Messa che non è una Messa").

Марчело Ђомбини је користио сваку прилику да критике понашања омладине окупљене на извођењу *beat* мисе одбаци као нетачне и дискредитује их као злонамерне лажи. Учинио је то и 2003. када је, парафразирајући Светог Базила, тврдио да су млади, док су се пристојно – тапшањем и гласним певањем – уживљавали у извођење његове мисе, доживљавали и душевно и умно просветљење речју Божјом.[28] Није познато да ли је Ђомбини одреаговао на Абијатијеву оцену да су мелодије у „музичком експерименту" *Миси младих* „псеудорелигиозне и псеудомузичке" и да су као такве замениле мелодије грегоријанског корала. Али, зато се необично смела изјава оца Синалдија, јавно изречена на округлом столу у мају 1966, како су и „у грегоријанско певање ушли сви паганski, оргастички, пански и бахантски ритмови", може протумачити као својеврстан контраодговор Абијатију.

Током времена, као главни симбол световне идеологије коју је промовисала *beat* миса издвојила се електрична гитара. Зато не чуди што су традиционалисти који су прекинули извођење *Мисе младих* у Базилици Светог Павла изван зидина 1970. године, свој бунт, између осталог, изразили отимањем гитара из руку извођача.[29]

као додатак) објавио *Bluebell Records*. Трећу верзију под називом *Миса за мир* (*The Mass for Peace*), направили су наменски за британско и америчко тржиште (све текстове је на енглески превео Гасбари). Њу је 1969. објавила кућа *Avant Garde Records*. Бенд је у ту сврху англиканизовао свој назив у *The Berets*. Последње издање из 2005, овог пута у CD формату (Duck Records) објединило је другу (на италијанском) и трећу (на енглеском) верзију мисе.

[26] La messa dei giovani. www.marcellogiombini.it/la-messa-dei-giovani.

[27] Valli, A. M. (9 novembre 2019) Così si arrivò alla „Messa beat". *Blog Duc in altum?* www.aldomariavalli.it/2019/11/09/cosi-si-arrivo-alla-messa-beat.

[28] Исто.

[29] Spada, A. (03 dicembre 2021) „*La messa beat*". Una esperienza liturgica vissuta anche in atri, *Indialogo. Periodico online.* www.indialogo.info/index.php?Itemid=105&catid=12&id=5851%3Ala-messa-beat&option=com_content&view=article.

Критика новог звучног света католичке мисе, чији је носилац била гитара, ушла је и у поезију. У последњем делу „Божићне ноћи" („La Notte di Natale", 1970) Алда Фабрицијa, протагониста доживљава звук бубњева, саксофона и гитара који допире из оближње цркве као ђаволску буку која га, уместо на активно учешће у молитви, тера на осамљивање.[30] Чак је и Енцо Мотола (Enzo Mottola), благонаклон према култури дугокосих омладинаца, у делу књиге *Bang-Bang! Italian Beat Music with Guitar Hits* (2008) у ком се осврнуо на настанак *beat* мисе, нагласак ставио на улазак електричне гитаре у цркву, желећи да истакне шокантан контраст између њеног звука и звука некадашње латинске мисе.[31] Електрична гитара поред црквеног олтара чак и данас изазива нелагоду у онима којима недостаје традиционална латинска миса. Непријатност, између осталог, ствара извођачки стил карактеристичан за популарну музику, који је диригент Рикадро Мути (Ricardo Mutti) недавно описао као „пребијање" (*schitarrate*) жица.[32]

Један од првих свештеника који је у јавност изнео лични став о пројекту *beat* мисе био је језуита Педро Арупе (Pedro Arrupe). У чланку „Миса је увек миса" („La Messa è sempre la Messa"), објављеном већ 5. маја 1966. године у часопису *Rocca*, Арупе је проблему приступио опрезно, балансирајући између пружања умерене подршке и упозоравања на могуће последице. Указао је на реалну опасност да побожност и веровање не постану само изговор отуђеној омладини за повратак у цркву, а да прави разлог буде узбуђење излагања музици која својим ритмом и звуком може да угуши молитву. Неколико дана касније, 14. маја 1966, уследило је оштро интонирано саопштење римског викаријата које је представљало реакцију на Синалдијево изазивачко тумачење грегоријанског корала. Савремена музика младих названа је „сроzаним жанром" који је инкомпатибилан са католичким богослужењем. У наредним годинама множили су се акти који су показивали да је Ватикан имао слуха за нови вокално-музички стил црквене музике, али био и осетљив на критике скептика.

Тако је у 63. члану *Musicam Sacram* (пролеће 1967) поштрен члан 70. Упута о светој глазби и светој литургији из 1958. године: „Glazbala koja su po općem sudu i uporabi prikladna samo za svjetovnu glazbu treba svakako ukloniti iz svih liturgijskih čina i pobožnih vježbi".[33] Под проскрибованим инструментима, иако то не стоји у самом упутству, превасходно се мислило на електричну гитару. Италијанска епископска конференција је 6. августа 1970. донела документ у којем је „валидном мишљу" окарактерисала „појаву модерног стила испреплетеног са пратњом инструмената као што су оргуље", али је апеловала „да се из свих богослужењских радњи и из побожних и светих вежби

[30] Figini, A. (24 dicembre 2023), „La notte di Natale": la malinconica poesia romanesca di Aldo Fabrizi, *SoloLibre.net.* www.sololibri.net/La-notte-di-Natale-Aldo-Fabrizi-poesia-romanesca.html#google_vignette

[31] Valli, A. M., нав. дело

[32] Bovi, M. (20 Maggio 2025), нав. дело.

[33] Упоредити: Musicam Sacram. Uputa o glazbi u sv. Bogoslužju, нав. дело, стр. и *De Musica Sacra* (1958). Uputa o svetoj glazbi i svetoj liturgiji, стр. 19. https://crkvena-glazba.hr/wp-content/uploads/2016/03/1958_de_musica_sacra_et_sacra_liturgia.pdf.

потпуно искључе они инструменти који су, према уобичајеној употреби, својствени секуларној музици". Напослетку је Света конгрегација за божански култ (ранија Света конгрегација за ритуал) 5. септембра 1970. у документу названом Треће упутство за исправну имплементацију Конституције *Sacrum Concilium* затражила да се убудуће више пажње поклања „не само речима, већ и мелодији, ритму и употреби инструмената, достојанству и светости места и божанског богослужења" и позвала на такав одабир музичких инструмената који ће бити „прикладан месту и карактеру заједнице, тако што ће неговати побожност и неће стварати превише буке" (3.c).[34]

Под теретом прозивки верника који су били незадовољни укидањем латинске мисе, па и потписаних петиција, 7. фебруара 1968. током једне аудијенције овим поводом се огласио и папа Павле VI. Поступајући дипломатски и политички коректно поновио је став Ватикана о важности што свеобухватније партиципације конгрегације, али искључио могућност да се то чини „под изговором прилагођавања модерном менталитету". Миса је требало да буде „дистанцирана од иновација које би искривиле слављење, слабећи га у његовом обреду, текстовима, музици и певању, трајању и проповедању".[35]

Контроверзе које су пратиле *beat* мису од друге половине шездесетих година и протресле католичку цркву, нису добиле епилог. Овај жанр се и данас изводи у црквама,[36] упркос томе што га ни конгрегација ни клерици нису једнодушно прихватили. Припремио је цркве у Италији за популарну музику без директних религиозних конотација.[37] Његово наслеђе живи и у бројним програмима католичке цркве, попут *Life Teen*,[38] кроз „омладинску мису", чију окосницу чине ставови мисе у аранжманима за „инструменти које су млади навикли да слушају свакодневно и у којима учествују и одговорима и певањем".[39]

Реч Божија и музика

Када се данас реконструише начин на који је у другој половини шездесетих година 20. века прављен мост између незаинтересоване и пасивне католичке омладине и црквеног обреда, стиче се утисак да је *beat* миса била колатерална штета. Недореченост, штурост и недовољна прецизност докумената Другог Ватиканума у одредбама које су се тицале музике у миси, отворила је могућност да се извођење богослужбене музике на матерњем језику препусти локалним извођачима и прилагоди савреме-

[34] *Liturgicae Instaurationes.* Instruction on the orderly carrying out of the Constitution on the Liturgy, September 5, 1970 (Dec 31, 2007). https://adoremus.org/2007/12/liturgicae-instaurationes/.
[35] Paulucci, A., нав. дело.
[36] Неколико примера могуће је наћи на: www.diocesifidenza.it/la-messa-beat.
[37] Видети више у: Tarli, T., нав. дело, 127–128.
[38] Реч је о програму започетом у парохији Светог Тимотеја у Меси (Аризона, САД) 1985. који се у међувремену проширио на 24 државе на скоро свим континентима, има упориште у преко 1.600 парохија и у своје програме укључује преко милион младих. Упор. https://lifeteen.com/about/mission-ministry).
[39] www.bscyouth.com/life-teen-mass.html.

ним музичким стилским правцима. Истина, већина аката је имплицирала да нови музички израз треба да се тражи у националној традицији. Зато је у мисионарским земљама, где је примењена управо таква формула и у којима су у постконцилијарном периоду инструментаријуми у црквама употпуњени бубњевима, популаризација мисе била глаткија и успелија.[40] Када су *beat* групе католичкој конгрегацији у Риму представиле мису у традици *омладинске* наднационалне музике, почело је узмицање, посртање, па на крају и мање-више отворено одбијање.

На једном месту већ поменутог упутства Свете конгрегације за божански култ од 5. септембра 1970, тражи се да музика која се пева и свира током богослужења „не омета активно учешће целе групе, и да усмерава пажњу ума и наклоност срца на свете радње које се обављају" (14–15).[41] Овај, религијски сасвим исправан захтев, стоји у противречности са захтевом који му је претходио – осавремењивање католичког богослужења – а који је постављен онда када је схваћено да управо традиционална латинска миса прогресивно губи моћ „да усмерава пажњу ума и наклоност срца на свете радње које се обављају". Грегоријански корал је био производ вишемиленијумског настојања да се музичким средствима омогући ефектније („узвишеније") преношење речи Божје верницима,[42] али је у традиционалној миси прерастао у концерт у цркви на којем свештенство и добро увежбани музичари певају и свирају дела (у најбољем случају) осредње музичке вредности[43] за публику која нити учествује, нити разуме (на латинском језику) отпевану реч Божју.

---

[40] О овоме је писао Hastings, A. (1989) *African Catholicism. Essays in Discovery,* London: SCM and Philadelphia: Trinity Press, pp. 128–129.

[41] *Liturgicae Instaurationes*, нав. дело.

[42] Треба имати на уму да је већ Концил у Лаодицеји 320. укинуо „вечеру љубави (*agape*)" која је, још од Павловог времена, у ритуалном обеду претходила евхаристији и била замишљена као манифестација животне радости. Цар Константин је касније дозволио да се евхаристија преобликује према моделу царских церемонија, уводећи хор професионалних певача који су били оспособљени за дочаравање „небеске" компоненте ритуала. Роследња веза са старим „вечерама љубави" прекинута је када је (најкасније до 367) забрањено и певање лаика приликом ритуала. Отприлике у исто време, милански бискуп Амброзије је ангажовао композиторе који су успели да развију особен стил антифоног певања, надовезујући се на традицију „паганског римског певања које сеже у прошлост све до старих сумерских градова". Упор.: Viola, F. and Barna, G. (2008) *Pagan Christianity. Exploring the Roots of Our Church Practices,* Carol Stream: Tindale House Publishers, p. 160.

[43] На Концилу у Триденту (1545–1563) о музици је било мало речи. Када се говорило, истицано је да музика прекида или замрчује свете речи мисе, предуго траје, да је непримерена озбиљности одређених прилика или отворено секуларна ако не и истински ласцивна. Упор.: Monson, C. A. (2002) The Council of Trent Revisited, *Journal of the American Musicological Society* 55/1, p. 7. Ако је Палестринино спасавање полифоније уз помоћ *Мисе папе Марчелија* (*Missa Papae Marcelli*) само измишљена легенда (полифонија у усвојеним документима нигде није проглашена за непосредну опасност, иако су поједини учесници истицали да има потенцијал да маргинализује значај отпеваних речи Божјих), нема никакве сумње да је Тридентски Концил послао јасну поруку да је приликом компоновања и извођења музике у цркви императив „избегавање злоупотреба", што је подразумевало свако уметнички иоле амбициозније „експериментисање". Из те перспективе гледано,

Таква ситуација учинила је католичку цркву најрањивијом од свих хришћанских цркава у прогресивно секуларизирајућем окружењу. Цркве у којима су извођене *beat* мисе постале су сасвим извесно атрактивнија места за окупљање младих, али остаје питање да ли су оне уопште могле да допринесу ширењу и јачању католичке вере, што је био основни циљ свих иницијатива које је покренуо *aggiornamento*.

Сходно социолошко-музичкој теорији Макса Вебера (Max Weber), религија је од давнина упућена на музику, јер уз њену помоћ уверљивије, ефикасније и упечатљивије преноси реч Божју верницима. Ипак, религији је могла да служи само она музика чији је иманентни развој био заустављен на одређеном ступњу.[44] Зато нема никакве сумње да је веће учешће конгрегације у извођењу мисе у којој је музика ефикасно спутана, било адекватна мера за ширење и јачање католичке вере. Међутим, да би се реч Божја заиста чула и утиснула у свест верника, није довољно да буде отпевана на разумљивом језику: мелодија која је преноси мора бити једноставна, ненаметљива и у потпуности прилагођена мелодици тог језика, чак и подређена у односу на њу. Обрнуто, што је музика богатија, заводљивија и доминантнија, то ће и онај који је пева бити мање склон да се бави речју Божјом и њеним значењем. У оним емотивно најинтензивнијим моментима у којима се омладинска конгрегација сједињује у скупном певању богослужбених речи омузикаљених у *beat* духу, трујумфује *beat* музичка традиција са њеном секуларном идеологијом, а не католичка вера. Без обзира на то што се налазе у цркви као паства, млади се више осећају као публика на концерту за који су и карактеристични моменти у којима се публика (у целој сали, арени, стадиону...) певањем придружује извођачима.

Није, наравно, немогуће да након таквог музичког доживљаја млади постану пријемчивији за проповед и да њихов укупан боравак у цркви на крају доведе до снажења католичке вере. Међутим, у цркву се одвајкада одлазило из чистих социјалних побуда – зарад бржег уклапања у заједницу, остваривања контаката који олакшавају различите облике ванцрквене сарадње и живота, итд. *Beat* миса је тим побудама додала још једну, мењајући стари, временом прегажени концерт Тридентске мисе другим, прилагођенијим савременој омладинској (контра)култури. Оно што је у свему томе остало трајно заборављено и суштински необновљиво јесу управо оне песме које су прве генерације хришћана певале спонтано и посвећено на својим матерњим језицима пре него што је богослужење унификовано и усклађено са римском паганском традицијом – другим речима, пре настанка католичке цркве и свих других хришћанских цркава које су се временом од ње одвојиле и редизајнирале њено богослужење. То је онај најдубљи парадокс целокупног савременог хришћанства: оно жуди за давно заборављеним златним добом живе речи Божје, чије је превазилажење била основна претпоставка целокупног исто-

комплексне, задивљујуће и спектакуларне мисе попут Бетовенове (Beethoven) *Свечане Мисе* (*Missa Solemnis*) нису биле ништа друго до „злоупотребе".

[44] Weber , M. (2004) *Zur Musiksoziologie (Nachlaß 1921). Gesammtausgabe Band 14*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

ријског процеса црквене институционализације. На тренутак се многима учинило – а и данас се незанемарљивом броју и даље чини – да се то златно доба може вратити кроз *beat* музику, али, са данашње временске дистанце посматрајући, чини се да је она пре била почетак тренда десакрализације богослужења.

ЛИТЕРАТУРА:

Beltrami, A. (3 marzo 2016), Messa beat, la chitarra sia con voi, *Avenire*. www.avvenire.it/agora/spettacoli/messa-beat-la-chitarra-sia-con-voi_22860 (приступљено 14. 03. 2026).

Bernardini, G. (6 settembre 2019) Prato, 50 anni dopo torna la Messa beat, *Corriere Fiorentino*. https://corrierefiorentino.corriere.it/foto-gallery/toscana/19_settembre_06/prato-50-anni-torna-messa-beat-a2a407f0-d087-11e9-b027-22bbcb953a19.shtml (приступљено 14. 03. 2026).

Biase, S. (5 settembre 2019) La musica sia con voi: auguri, messa beat. Prato rievoca i 50 anni della funzione per giovani. „Rompemmo gli schemi", *La Natione. Prato*. www.lanazione.it/prato/cronaca/musica-auguri-messa-beat-6ca9244d (приступљено 17. 03. 2026).

Bovi, M. (20 maggio 2025) 60 anni fa le prime Messe beat (odiate da Riccardo Muti), *Huffpost*. www.huffingtonpost.it/cultura/2025/05/20/news/60_anni_fa_le_prime_messe_beat_odiate_da_riccardo_muti-19243255/ (приступљено 17.03.2026).

Bovi, M. (29 October 2025). Le „schitarrate": favorevoli e contrari, *Huffpost,* 08.10, The guitars: for and against - HuffPost UK (приступљено 17. 03. 2026).

Canedo, K. (2009) *Keep the Fire Burning. The folk mass revolution,* Portland: Pastoral Press.

Chiron, Y. (2018) *Annibale Bugnini Reformer Of The Liturgy*, Brooklin: Angelico Press.

Clericuzio, A. (2018) La poesia Beat in Italia: uno studio *translocal*, *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale* vol. 52/Settembre, pp. 121–140.

Fabri, F. (2014) And the Bitt Went On, in: *Made in Italy Studies in Popular Music*, eds. Fabbri, Franco and Plastino, G., New York and London: Routledge, pp. 41–71.

Falsetto, A. (2015) The Implementation of the Second Vatican Council: The Constitution on the Sacred Liturgy and Sacrosanctum Concilium, *Earlham Historical Journal* vol. 7/Spring, pp. 63–87.

Figini, A. (24 dicembre 2023), „La notte di Natale": la malinconica poesia romanesca di Aldo Fabrizi, *SoloLibre.net*. www.sololibri.net/La-notte-di-Natale-Aldo-Fabrizi-poesia-romanesca.html#google_vignette (приступљено 17. 03. 2026).

Hastings, A. (1989) *African Catholicism. Essays in Discovery,* London: SCM and Philadelphia: Trinity Press.

Inter Oecumenici Instruction on Implementing Liturgical Norms (Sep 26, 1964), *Adoremus.* https://adoremus.org/1964/09/inter-oecumenici (приступљено 17. 03. 2026).

Kappers, C. W. (2012) *The „missa normativa" of 1967. Its history and principles as applied to the liturgy of the mass,* Doctor's dissertation, Rome: Pontificium Athenaeum s. Anselmi de Urbe Pontificium Institutum Liturgicam.

Kirchliche Umschau (2003) Genuine Church Music is Faith Resonant in Sound. Interview with dr. Michael Tunger, *Sacred Music* 130/1, pp. 5–8, https://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/sm130-1.pdf. (приступљено 17. 03. 2026).

King, P. (2013) *Angel with Drumsticks. The Rock That Shook the Foundations of the Vatican,* Los Gatos: Smashwords Edition.

Konstitucija o svetoj liturgiji. „*Sacrosanctum Concilium*". https://crkvena-glazba.hr/wp-content/uploads /2016/03/1963_sacrosanctum_concilium.pdf. (приступљено 17. 03. 2026).

La messa dei giovani. www.marcellogiombini.it/la-messa-dei-giovani.

Liturgicae Instaurationes. Instruction on the orderly carrying out of the Constitution on the Liturgy, September 5, 1970 (December 31, 2007). https://adoremus.org/2007/12/liturgicae-instaurationes/ (приступљено 17. 03. 2026).

Mancini, C. (20 dicembre 2018) Le '*Messe* beat' non furono solo canzonette, *La Porzione*. https://www.laporzione.it/2018/12/20/tweb_messabeat/ (приступљено 19. 03. 2026).

Monson, C. A. (2002) The Council of Trent Revisited, *Journal of the American Musicological Society* 55/1, pp. 1–37.

Musicam Sacram. Uputa o glazbi u sv. bogoslužju (1969), *Sveta Cecilija. Časopis za duhovnu glazbu* XXXIX/2, str. 33. https://hrcak.srce.hr/file/339184. (приступљено 19. 03. 2026).

Paolucci, A. (13 dicembre 2025) Gregoriano vs Messa beat. Il Giubileo dei giovani evoca conflitti degli anni '60, *Barbadilo.* www.barbadillo.it/126862-gregoriano-vs-messa-beat-il-giubileo-dei-giovani-evoca-conflitti-degli-anni-60 (приступљено 17. 03. 2026).

Пено, В. и Стевановић, С. (2024) Статус римокатоличке богослужбене музике у процесу Другог ватиканског концила, *Музиколоīија* 36, стр. 167–191. https://doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2024/1450-98142436167P.pdf

La Rocca, O. (25 gennaio 2023) Sacre scritture e musica laica: è la messa beat, *San Francesco*. www.sanfrancescopatronoditalia.it/notizie/societa/sacre-scritture-e-musica-laica-%C3%A8-la-messa-beat-53211#google_vignette.

Schaefer, E. (2006) Vatican II and Musicam Sacram, *Adoremus Bulletin Online Edition* XII/8, https://adoremus.org/2006/11/vatican-ii-and-musicam-sacram/.

Spada, A. (03 dicembre 2021) „La messa beat". Una esperienza liturgica vissuta anche in altri contesti, *Indialogo. Periodico online.* www.indialogo.info/index.php?Itemid=105&catid=12&id=5851%3Ala-messa-beat&option=com_content&view=article.

Tarli, T. (2005) *Beat italiano: dai Capelloni a Bandiera gialla,* Roma: Alberto Castelvecchi.

Valli, A. M. (9 novembre 2019) Così si arrivò alla „Messa beat". *Blog Duc in altum?* www.aldomariavalli.it/2019/11/09/cosi-si-arrivo-alla-messa-beat

Viola, F. and Barna, G. (2008) *Pagan Christianity. Exploring the Roots of Our Church Practices,* Carol Stream: Tindale House Publishers.

Weber , M. (2004) *Zur Musiksoziologie (Nachlaß 1921). Gesammtausgabe Band 14*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Dragana Jeremić Molnar and Aleksandar Molnar

University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts – Musicology Department
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Sociology Department

BEAT ITALIANO IN THE CATHOLIC CHURCH

REFORM OR DESACRALISATION OF WORSHIP

Abstract: In 1962, Catholic Church initiated a process of modernisation known as *aggiornamento*, through the Second Vatican Council (Vatican II). This initiative sought to strengthen faith of the Catholics and attract new adherents, particularly among youth. Vatican II thus authorised the use of vernacular languages in liturgy and expanded congregational participation through a series of reforms. Recognizing the importance of congregational singing in fostering community, Vatican II issued *Sacrosanctum Concilium*, which established guidelines for instrumentation, musical style, performance, and the role of new liturgical music. The first musical response in Italy to these reformist calls was the beat mass which used popular music styles with liturgical texts translated into Italian. A prominent example is the nine-movement *Youth Mass* by Marcello Giombini (1966), composed for voices, electric guitars, keyboards and drums. Performances of Giombini's beat mass in Catholic churches received considerable criticism, as many questioned the extent of modernisation in liturgical music. While Giombini claimed that the *Youth Mass* provided spiritual and intellectual enrichment for young Italians, its appeal largely stemmed from its adoption of secular performance practices and behavioural norms. As this approach to worship diverged from the original intentions of Vatican II, it also raised concerns about the potential desacralisation of liturgy through integration of popular secular music.

Key words: *Vatican II, mass, beat mass, youth*

Наташа Јовановић Ајзенхамер и Жељка Манић

Универзитет у Београду – Филозофски факултет,
Одељење за социологију, Београд

БАЈАГИНА ПОЗИТИВНА ГЕОПОЛИТИКА

DOI 10.5937/kultura2692083J
УДК 821.163.41.09-1 Бајагић М.
784:32(497.11)
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Сажетак: *Користећи квалитативну анализу садржаја, у раду су анализирани геополитички мотиви у песмама групе Бајага и инструктори. Проучавањем стихова насталих током више од четири деценије постојања ове популарног бенда показујемо на који су начин представе различитих делова света, као и мотиви везани за Балкан, обликовали оно што се у оквиру популарне геополитике означава као општи фонд знања о одређеним просторима и политичким топосима. Анализа указује на то да су Бајагини стихови настали у периоду стабилног социјалистичког поретка били усмерени ка удаљеним географским дестинацијама и да су геополитички наративи у том периоду били најизраженији. Током кризних и ратних деведесетих година на простору некадашње Југославије, геополитичке представе постају знатно више усмерене ка локалном и регионалном, балканском контексту, док њихова укупна заступљеност опада. Са стабилизацијом регионалних прилика долази и до диверзификације геополитичких представа у Бајагиној поезији, које поред балканских мотива поново укључују и топониме из различитих делова света. Истовремено, судећи према њиховој све мањој учесталости у песмама, геополитички наративи у овом периоду постају мање инспиративан тематски оквир него у претходним фазама стваралаштва.*

Кључне речи: *„Бајага и инструктори“, популарна геополитика, геополитички наративи, Балкан, популарна музика, политички топоси*

Увод[1]

У савременим друштвеним наукама популарна култура је одавно препозната као релевантно поље за проучавање геополитичких представа и начина на који се глобални простори симболички конструишу. Међутим, у окви-

[1] Реализацију истраживања финансијски је подржало Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије у склопу финансирања научноистраживачког рада на Универзитету у Београду – Филозофском факултету (број уговора 451-03-33/2026-03/200163).

ру процеса развоја популарне геополитике као засебне субдисциплине, културни производи попут музике не посматрају се само као уметнички израз или уметнички производ, већ као специфичан облик комуникације који обликује перцепције простора, културних разлика и међународних односа. За популарну геополитику културни садржаји функционишу као посредовани наративи који реинтерпретирају стварност и учествују у формирању ширег друштвеног знања о свету. Музика је чест предмет анализе популарних геополитичара. Од такмичења за Песму Евровизије која је увек огледало геополитичких превирања до музичких трендова који су политички субверзивни (попут џеза или хип-хопа), као и појединачних аутора и/или песама – увек је музика, уз филм, стрип и књижевност била важан предмет истраживања[2]

Предмет овог рада јесте позициониран као допринос и популарној геополитици, али и социологији културе и социологији политике. Истражићемо геополитичке представе у текстовима Момчила Бајагића Бајаге, односно песмама које су претежно настале у оквиру групе *Бајаґа и инстрyктори*, са циљем да се утврди на који начин се у њима конструишу слике различитих делова света, култура и друштвених односа. Посебан акценат стављен је на идентификацију начина на који се Други простори представљају – да ли кроз егзотизацију, романтизацију или поједностављивање – што овај рад смешта у шири теоријски оквир оријенталистичке перспективе и студија Другог. Полазна претпоставка је да популарна музика, иако не настаје као инструмент артикулације геополитичких ставова, учествује у обликовању симболичких мапа света и тиме утиче на разумевање глобалних односа код шире публике. Истраживање је подстакло „промишљање друштвених функција музике односно музичких садржаја и делатности као слојевитих комуникацијских, друштвено условљених процеса”[3].

Ово проучавање је засновано на квалитативној анализи садржаја текстова одабраних песама *Бајаґе и инстрyктора*. Избор узорка условљен је тематском подобношћу песама за анализу геополитичких мотива, као и њиховом популарношћу, што указује на њихов потенцијални утицај на широку публику. Имајући у виду да група *Бајаґа и инстрyктори* траје више од 40 година, да је њихова музика (била) веома популарна у различитим државама, од Југославије до „малих држава” насталих њеним распадом, сматрамо да је значајно истражити како се перцепција Другог конструисала управо у Бајагиним стиховима и како се геополитичко поље нарације мењало од спољашњег током осамдесетих ка унутрашњем током на овим просторима кризних деведесетих година минулог века.

---

[2] Dunkel, M. and Nitzsche, S. A. (Eds.) (2018) *Popular music and public diplomacy: Transnational and transdisciplinary perspectives*. transcript Verlag.

[3] Миленковић, П. (2016) Музичка географија и музика простора, *Социолошки ūреґлед* год. 50 бр. 1, стр. 3.

Геополитика и популарна култура

Популарна геополитика је релативно млада субдисциплина у вези са којом још увек не постоји консензус о томе како је треба дефинисати, које методе су јој иманентне и напослетку коме „припада" у неком ужем, дисциплинарном смислу – да ли је то грана политикологије или може спадати и у друге области као што су студије безбедности, социологија, антропологија, културологија[4]... У овом раду се нећемо упуштати у ову (веома широку и живу) дебату и ослонићемо се на дефиницију коју дају Саундерс и Струков, у којој се наглашава најпре инхерентна интердисциплинарност саме области, а потом се акценат ставља на то да се популарна култура схвата као језик, односно *средство комуникације* које путем разноврсних канала шаље различита значења публици. Популарна геополитика се, дакле, бави начином на који популарна култура конструише и деконструише просторе и политичка поља значења[5]. Имајући у виду овако постављену истраживачку једначину, наша анализа представља социолошки допринос популарној геополитици.

Популарна геополитика обухвата широко истраживачко поље: бави се начином на који држава инструментализује популарну културу, односом популарне културе и (гео)економије, глобализовањем популарне културе, али и разматрањем како политичка култура креира политичке представе и који су политички ефекти конзумирања одређеног садржаја[6]. У овом раду занима нас аспект *креирања политичких представа*, тачније како је Бајага у својим текстовима осликао различите делове света, како их је представио, да ли их је стереотипизирао, романтизовао или пак приказао у хумористичком светлу. Реч је о чистим геополитичким представама које су становници различитих држава (најпре Југославије, а потом из ње насталих држава) у овом региону, током неколико деценија, добијали кроз Бајагине стихове. Ове слике означавају „представе другог реда"; први ред представа су директне политичке поруке и званичне изјаве, а у другом реду се налазе они садржаји који реинтерпретирају социјалну и друштвену стварност наративом фикције. Представе другог реда играју важну улогу у процесу стварања општег фонда знања у једном контексту[7]. Управо тај наратив који „пуни" општи фонд знања о различитим деловима света је оно што нас занима и оно што хоћемо да истражимо на примеру Бајагине поезије. Имајући у виду његову популарност, дуготрајност музичког стваралаштва и обимност музичке продукције сасвим је оправдано анализирати на који начин су слушаоци стварали представе о Бурми, Москви, Берлину, Далеком Истоку...

[4] За више видети: Zorko, M. i Turčalo, S. (2021) *Popularna geopolitika*, Zagreb: Političke analize.
[5] Saunders, R. A. and Strukov, V. (Eds.) (2018) *Popular geopolitics: Plotting an evolving interdiscipline*, Routledge.
[6] Ajzenhamer, V. (2024) *Celuloidna apokalipsa*, Beograd: Službeni glasnik.
[7] Исто.

Када наводимо све те конкретне геополитичке одреднице (далеке или ближе) неопходно је да уведемо још неколико значајних појмова за нашу анализу. То је свакако најпре стари, али и даље непревазиђени концептуални оквир оријентализма, онако како га је формулисао Едвард Саид (Edward Said). Оријентализам и даље представља један од кључних теоријских оквира за разумевање начина на који се различити делови света симболички конструишу унутар културних наратива. Оријентализам је, да се подсетимо, пре свега дискурзивни процес у коме се одређени простори представљају као егзотични, ирационални, статични или суштински „другачији" у односу на нормализовани, рационални, напредни и модерни „Запад". У том смислу, оријентализам није опис стварности, већ начин њене интерпретације, односно скуп репрезентација које производе и одржавају разлику између „нас" и „њих". Управо кроз такве репрезентације настају стереотипи који поједностављују сложене друштвене и културне контексте и преводе их у лако препознатљиве слике и значења[8]. Овај процес не мора бити ограничен само на однос Истока и Запада, већ представља шири механизам конструисања *Другōг*, како то интерпретира Ивер Нојман (Iver B. Neumann). Како Нојман показује, идентитети се не формирају изоловано, већ кроз континуирано разграничење у односу на оно што се перципира као различито или страно. *Други* је, дакле, конститутивни елемент сопственог идентитета, а не његова спољашња супротност. У том процесу, културни производи – укључујући и музику – играју важну улогу, јер преводе апстрактне геополитичке односе у конкретне, емотивно обојене и лако усвојиве слике света. Стога се репрезентације удаљених простора у популарној култури могу посматрати као специфичан вид „меког" оријентализма, у коме се *Други* не мора нужно негативно вредновати, али се и даље конструише као различит, егзотичан или романтизован[9]. Ова Нојманова корекција Саидовог схватања која чини појмове оријентализма и другојачења нешто ширим и флексибилнијим је посебно важна за нашу анализу. Ако се ослонимо на Нојманово становиште, видећемо да се идентитети конструишу кроз другојачење оријенталистичког типа, али и кроз чисте стереотипе који поједностављују реалност, али их нужно не дискриминишу. Те мотиве ћемо видети кроз Бајагину љубавну Француску револуцију, женствену „кокету", веселе народе Бурме или пак, ледену Русију.

Анализом Бајагиних стихова можемо пратити на који начин се кроз популарну културу производе управо овакве представе *Другōг*. Оне се могу аналитички разложити на неколико типичних образаца: (1) егзотизацију, у којој се удаљени простори приказују као мистични, привлачни и културно „другачији"; (2) романтизацију, која подразумева идеализацију одређених места и култура, често кроз призму емоционалног или ескапистичког наратива; (3) поједностављивање и стереотипизацију, где се сложене друштвене реалности своде на неколико препознатљивих мотива; као и (4) иронијску или амбивалентну репрезентацију, у којој се ови обрасци истовреме-

[8] Said, E. (2008) *Orijentalizam*, Beograd: XX vek.

[9] Neumann, I. B. (2011) *Upotrebe Drugog: „Istok" u formiranju evropskog identiteta*, Beograd: Službeni glasnik.

но користе и доводе у питање. Управо кроз овакве типове репрезентација могуће је анализирати како Бајагини стихови обликују геополитичке представе различитих делова света и како се у њима преламају шири културни и друштвени контексти.

Релевантан појам за анализу геополитичких мотива у песмама *Бајаге и инструктора* је и музичка географија, која представља сложену област преплитања музике, географије и друштвеног простора, тачније бави се утицајем просторних одређености на музичке жанрове и стилове, начин производње и потрошње музике[10]. Садржај музике условљен је географским простором у ком настаје и у ком се очекује њено конзумирање, то јест културом, политиком и економијом датог географског простора. „Категорије простора у музици разматрају се не само из аспекта своје географске, физичко-просторне димензије, већ и симболичке, социокултурне и историјске, као средство испољавања идентитета и вредносних оријентација у неком простору".[11] Друштвени контекст утиче на креатора музичког дела, те садржину песме коју ствара, као и на начин на који публика перцепципира песму, а самим тим и утицај одаслате поруке на њеног примаоца.

Од југословенске сцене до геополитике малих држава: свет и регион у Бајагиним песмама

Више од четири деценије постојања бенда *Бајага и инструктори* обележила је бурна (гео)политичка трансформација на овим просторима, утичући и на геополитичке мотиве у њиховим песмама. Музичко стваралаштво су започели у завршној петолетки социјалистичког поретка у Југославији, који је окончан сломом истог 1989. године. Југословенско друштво представљало је специфичан облик социјалистичког поретка обликован у значајној мери хладноратовском политиком у оквиру које је настојало да пронађе свој пут. Популарна култура била је под утицајем унутрашње и спољашње политике, а „међу најочигледнијим примерима вестернизације југословенског друштва били су амерички и британски утицаји, који су у Југославију стизали посредством музике, односно џеза и рокенрола"[12]. За разлику од џеза, југословенски рокенрол је био интегративни фактор културолошки разнолике социјалистичке омладине[13]. Прву половину деведесетих година обележио је грађански рат на простору тада већ бивше Југославије, а на основу претходно постављене позорнице „устоличени су националистички режими, шовинистичка осећања становништва су распаљена, а етничко/верска измешаност је (била) таква да (је) право сваког истовремено представља(ло) неправду према

[10] Миленковић, П. (2016) Музичка географија и музика простора, *Социолошки преглед* год. 50 бр. 1.
[11] Исто, стр. 5.
[12] Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, str. 187.
[13] Раковић, А. (2018) Партијско трасирање пута популарној музици у југословенском социјалистичком друштву, *Култура* бр. 161, Београд: Завод за проучавање културног развитка.

другоме”[14]. Деценију након слома социјализма и крвавог распада Југославије обележио је низ друштвено-економских последица по становништво Србије: оштар пад друштвеног производа, санкције Уједињених нација, хиперинфлација, широко осиромашење, масовна незапосленост, бујање сиве економије, егзистенцијална угроженост широких слојева становништва, итд. Нове националне државе су се дистанцирале од заједничке југословенске прошлости у својим званичним наративима. Рокенрол је прелазио новоформиране државне границе, а *Бајаīа и инсτрукшори* одржавали концерте у Македонији и Словенији и у првој половини деведесетих. Крај 20. века карактерисала је блокирана постсоцијалистичка трансформација у Србији, а почетак 21. века је донео њено одблокирање након смене владајућег режима на челу са Слободаном Милошевићем[15]. Овај период се може именовати „временом нормализације” када се наше друштво поново укључује у међународни поредак, са плуралистичким политичким системом и тржишном економијом. Карактерише га и нормализација односа са некадашњим чланицама заједничке државе, уз повремене тензије и захлађења, укључујући пресликавање геополитичких односа на популарну културу, попут отказивања концерата *Бајаīе и инсτрукшора* у Хрватској (у Карловцу 2018[16], Сиску и Солину 2025. године[17]).

Дакле, популарно-геополитичка анализа Бајагиних стихова подразумева једну безбрижнију перспективу југословенске заинтересованости за друге делове света из позиције (у најмању руку) једне стабилне европске силе која има врло специфичан положај у контексту биполарног света, али укључује и геополитичку загледаност у „сопствени пупак” у тренуцима изолације и током процеса постајања мале државе. Нарочито током деведесетих година прошлог века његове речи су плаузибилно преносиле атмосферу са „домаћег терена” – односе са „ове” и „оне” стране различитих (међудржавних и административних) граница које су се у то време веома брзо (и по правилу бурно) мењале. Другим речима, предмет наше анализе биће и поглед на далеке делове Европе и света, али и на локалну слику односа у држави која само што се није распала или се већ и распала. Видећемо како се управо у складу са променама геополитичког контекста мењају и стихови: од занесености Латинском (Маркесовом) Америком, Јапаном и Кином током осамдесетих година 20. века, преко суморнијих стихова усмерених доминантно на балкански регион и границе током деведесетих година, до поновног окретања ка спољашњим геополитичким представама, али уз задржану пажњу и на унутрашње, са присутнијим оптимизмом од двехиљадитих година.

Геополитика малих држава, укључујући ту и Србију, привлачи пажњу истраживача који проучавају различите аспекте њиховог положаја у међународним

[14] Lazić, M. Opšte pretpostavke istraživanja, u: *Razaranje društva: Jugoslovensko društvo u krizi 90-ih,* priredio Lazić, M. (1994), Beograd: Filip Višnjić, str. 13.
[15] Lazić, M. (2011) *Čekajući kapitalizam: Nastanak novih klasnih odnosa u Srbiji*, Beograd: Službeni glasnik.
[16] https://n1info.rs/region/a411004-Ko-je-trazio-otkazivanje-Bajaginog-nastupa-u-Karlovcu/
[17] https://n1info.rs/region/nakon-siska-bajaga-ne-moze-ni-u-solin/

односима. Услед разноврсности малих држава и комплексности друштвених чинилаца који условљавају њихову геополитику, тешко се могу формулисати општи закључци о њиховој стратегији на међународној политичкој сцени, а једно од начела којима се несумњиво руководе је опстанак[18]. У Бајагином случају не можемо говорити о званичним државним порукама и политикама које су слате кроз његове стихове, нити се ради о субверзивним позивима на различите политичке акције (за разлику од неких других рок бендова), али његови стихови су заиста веома живописно стварали слике различитих делова света, те је веома занимљиво детаљније истражити каква је његова музичка (позитивна) географија.

Још једну контекстуалну варијаблу треба имати у виду. Како пише Ерик Горди (Eric Gordy), популарна култура је на простору бивше Југославије била поприште симболичких борби између различитих слојева становништва: симболичке борбе су се доминантно одвијале на релацији између урбаних становника/ца и руралних слојева који су услед последице урбанизације све више насељавали Београд и друге велике градове. Једно од поља тих борби, и то можда и доминантно поље на коме се одвијала та битка је била музичка сцена. Рок музика и неке друге варијанте западне музике биле су обележје и симбол припадности урбаној и углавном млађој популацији која је окренута као либералним и западним вредностима и начину живота. Неофолк или турбо-фолк музика која је узимала све више маха била је музички избор руралне популације која је убрзано насељавала велике градове услед све заступљеније урбанизације. Ово је нарочито постало изражено током деведесетих година прошлог века када је овај простор био обележен ратом (мада је ова демаркациона линија настала већ у самом социјализму[19]). Имајући у виду ратни контекст који је такође обојио ове борбе, Горди подвлачи да је популација која је слушала рок музику и била ближа том сету вредности била и антиратно оријентисана, док је турбо-фолк често био инструмент државне политике за потпиривање националистичких страсти[20].

Бајагина публика је, као и друга рок публика, доминантно долазила из слојева урбаних и махом млађих грађана/ки, али будући да је његов звук био „мекши" у односу на неке друге бендове (попут на пример *Екатарине Велике*) и ближи поп музици може се закључити да је био популарнији у ширим друштвеним слојевима и мимо ове уске субкултурне сцене која је инсистирала на хард-рок звуку[21]. Другим речима, Бајагина музичка геополитика је стигла до готово сваког становника Југославије и касније Србије, Хрватске, Босне и Херцеговине и других држава у региону.

---

[18] Вуковић, Н. и Ајзенхамер, В. Реч уредника: Мале државе – велики истраживачки изазов, у: *Геополитика малих држава*, приредили Вуковић, Н. и Ајзенхамер, В. (2025), Београд: Институт за међународну политику и привреду, Универзитет у Београду – Факултет безбедности.

[19] Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.

[20] Gordi, E. D. (1999) *Kultura moći u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

[21] Исто.

Током осамдесетих и деведесетих година прошлог века Бајага је важио за „добри дух Београда" и како то кажу у једном од најпопуларнијих мјузикла у Србији, названим по Бајагиној песми *Са друīе сшране јасшука*, у *Позоришшу на Теразијама,* представи која је у целости посвећена Бајаги и његовој музици: „Ово је нови спој *Позоришша на Теразијама* и музике Момчила Бајагића Бајаге која има посебно место, не само у нашој поп музици, већ знатно шире, на просторима читавог нашег региона... Слично као што је музика групе *АББА,* једног од највећих поп бендова свих времена, била покретач мјузикла *Mamma Mia*!. У новом мјузиклу *Позоришша на Теразијама*, наш познати драмски писац Стеван Копривица љубавну причу двоје младих која се дешава на Теразијама, као једном делу наше метрополе, преводи у комад чији је главни јунак, заправо – читав Београд!"[22]. За додатно илустровање култног статуса Бајаге на овим просторима можемо да споменемо и референцу из једног од највећих постјугословенских филмских остварења *Ми нисмо анђели* први део (1992), редитеља Срђана Драгојевића, када се главна протагонисткиња присећа како је за прошлу Нову годину припита хтела да звони управо Бајаги на врата и да му изјави љубав, а њена другарица на то каже да би „са Бајагом много боље прошла, он је баш фин младић"[23]. Бајага је више од музике. Он је културна референца једног времена која и даље истрајава. Дакле, тешко је преценити Бајагино место у култури и уметности, најпре Београда, али и читаве бивше и садашње државе.

Мешодолошки оквир

Истраживање геополитичких представа у Бајагиним песмама спроведено је применом методе анализе садржаја. Она представља најпогодније средство за проучавање друштвене комуникације, првенствено оне настале независно од потреба истраживања, што је чини поступком подесним за анализу песама. У овом раду је анализа садржаја употребљена у квалитативном облику.

Избор Бајагиних песама као искуствене основе истраживања условила су два критеријума. Први критеријум избора је њихова садржинска подобност за анализирање геополитике. Песме *Бајаīе и инсшрукшора* садрже теме и симболе који се односе на друге просторне оквире и културе, то јест изражавају став према њима, те одговарајуће виђење међународних односа. Не треба губити из вида да те песме нису креиране ради изражавања геополитичких ставова, односно да „ако је анализа ограничена на материјал настао независно од научног истраживања, не може се из грађе извући више од онога што садржи". С друге стране, песме су значајан извор социолошких података о геополитици, јер као секундарни подаци „одражавају широке аспекте друштвене климе у којој су произведени".[24]

[22] Pozorište na Terazijama (n.d.): *Sa druge strane jastuka*. Dostupno na: https://pozoristeterazije.com/predstave/sa-druge-strane-jastuka/ (pristupljeno: 2026).

[23] YouTube (n.d.): S Bajagom bi bolje prošla – Mi nismo anđeli 1. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=RbkqaHaYLiI (pristupljeno: 12. 4. 2026).

[24] Selltiz, C., Jahoda, M., Deutsch, M. and Cook, S. W. (1959) *Research Methods in Social Relations*, New York: Henry Holt and Company, p. 330.

Други критеријум избора почива у популарности ових песама, што подразумева да у њима садржане идеје допиру до широке публике, односно да утичу на различите друштвене групе које су изложене Бајагиној музици. Деби албум *Позитивна географија* је Бајага објавио 1984. године и више од четири деценије је присутан на музичкој сцени са групом *Инструктори25*. О значају овог албума сведочи чињеница да је на основу анкете листа *Rock* Бајага 1984. године проглашен рок личношћу сезоне. Наредна 1985. година и албум *Са друге стране јастука* донели су још већу популарност *Бајаги и инструкторима.* Музички критичари су у листу *Rock* Бајагу прогласили рок музичарем године, *Инструкторе* најбољом групом, албум *Са друге стране јастука* плочом године, а песму *Зажмури* са тог албума најбољом песмом. Након објављивања албума *Продавница тајни* 1988. године Бајагу је музички часопис *Ритам* именовао југословенским Полом Макартнијем[26]. Дакле, осамдесетих година 20. века су *Бајага и инструктори* били један од најпопуларнијих и најтиражнијих југословенских бендова. Освојили су три Оскара популарности, једне од најзначајнијих награда на медијској сцени у Југославији, која је додељивана на основу мишљења публике[27]. О популарности и у постјугословенском простору сведочи Оскар за најбољег страног певача који је Бајага добио у Македонији 1992. године, односно „музика пуна оптимизма и даље успева да пређе границе међусобно отуђених делова некада заједничке државе"[28]. На утицајност музике *Бајаге и инструктора* указује и процена да су до 2012. године продали преко пет милиона носача звука[29].

Корпус из којег су изабране анализиране песме чине оне које су *Бајага и инструктори* објавили на 11 студијских албума[30], 13 албума уживо[31], шест компилација[32], четири албума филмске музике[33] и шест ЕП и сингл плоча[34], тачније њихови текстови. Избор узорка песама условљен је предметом и циљем истраживања, то јест намером да се анализирају геополитичке теме присутне у њима. Услед тога је

[25] Janjatović, P. (2007) *Yu rock enciklopedija 1960–2006*, Beograd: Petar Janjatović.
[26] Бајагић, М. (2012) *Водич кроз снове*, Београд: Новости.
[27] Janjatović, P. (2007) *Yu rock enciklopedija 1960–2006*, Beograd: Petar Janjatović.
[28] Бајагић, М. (2012) *Водич кроз снове*, Београд: Новости, стр. 124.
[29] Исто.
[30] *Позитивна географија* (1984), *Са друге стране јастука* (1985), *Јахачи маглe* (1986), *Продавница тајни* (1988), *Музика на струју* (1993), *Од бижутерије до ћилибара* (1996), *Змај од Ноћаја* (2001), *Шоу почиње у поноћ* (2005), *Даљина, дим и прашина* (2012), *У сали лом* (2018) и *Овај свет се мења* (2020).
[31] *Нека свемир чује немир* (1989), *Best of live* (2002), *У Пули лом* (2019), *Live Osijek* 1985 (2019), *Live from Niš 1989* (2019), *Live in Slovenija 1994* (2019), *Live Beogradska arena 2006* (2019), *Ташмајдан 2021* (2021), *Штарк арена 2018* (2023), *Палић уживо 2021* (2023), *Ушће 2024* (2024), *40 година Позитивне географије* (2024), *Само нам је љубав потребна* (2026).
[32] *The best of Bajaga & Instruktori* (1991), *So far... The best of Bajaga & Instruktori* (1993), *Неизбрисано* (1995), *Хитови* (2000), *Баладе* (2000), *Ружа ветрова* (2003).
[33] *Ни на небу ни на земљи* (1994), *Музика из филма Професионалац* (2003), *Музика из ТВ серије Враћиће се роде* (2008), *Није лоше бити човек* (2021).
[34] *Четири годишња доба* (1991), *И ја сам Звездаш* (2001), *Дарја* (2020), *Хотел Југославија* (2021), *21. век* (2022), *Астронаут* (2025).

анализа спроведена на непробабилистичком узорку заснованом на субјективном суду[35], који омогућава истраживачу да на основу стручности и увида у карактеристике популације порука изабере оне које одговарају предмету изучавања. Подразумева дефинисање критеријума избора, што је присутност геополитичких тема у песмама, то јест симбола који се односе на друге просторе и културе.

Анализом је обухваћен узорак од 27 песама: *Берлин* (1984), *Мали слонови* (1984), *Текила їерила* (1984), *Косоока* (1984), *Тамара* (1984), *Пайалине* (1984), *Добро јуӣро, ҷезери* (1985), *Француска љубавна револуција* (1985), *Као не зна да је їоӣивим* (1986), *Римљани* (1986), *Плави сафир* (1988), *Руски воз* (1988), *На їрани* (1993), *Ово је Балкан* (1993), *Голубица* (1993), *Јануар* (1995), *Монӣенеїро* (1995), *Твоја је їајба сиїурна* (1996), *Леӣи, леӣи ӣӣицо* (1996), *Не волим зиму* (1996), *Ала* (2001), *Моји друїови* (2002), *Словеначка реч* (2002), *Песна ӣроӣив малери* (2002), *Фанки ӣакси* (2005), *Песма слободе* (2005) и *Дарја* (2020). Аутор текстова свих анализираних песама је Бајага.

Јединице анализе су теме и симболи. Тема представља најбитнију јединицу анализе носећи смисао поруке. Предмет интересовања су теме песама које садрже геополитичке аспекте. Симболи су „обично главна средства даље разраде дискурзивних облика општења“[36] и њихова анализа је неминовна у овом истраживању имајући у виду да су симболи са геополитичком садржином заступљени у песмама које се не односе првенствено на геополитичке теме. Разматрано је и на који се начин о геополитичким симболима говори у песмама, односно позитивна, неутрална или негативна вредносна усмереност. Шире посматрано се под симболом подразумева и језик на ком је написана песма, уколико се разликује од уобичајено употребљаваног језика, с тим да то не имплицира укључивање у анализу песама које садрже неке термине на енглеском језику. Анализиране су песме које садрже бар строфу на другом језику или су на њему написане у целости. Класификовање песама је вршено уз накнадно установљену потпуну сагласност, која је постигнута темељним пређашњим промишљањем теме рада.

Позиӣивна їеоӣолиӣика у Бајаїиним ӣесмама

Геополитичке представе и начин на који се глобални простори симболички конструишу у Бајагиним стиховима могу се разматрати на различитим нивоима анализе. Хронолошки пратећи настанак песама са садржајем који може условљавати конструисање слика различитих делова света, култура и друштвених односа код слушалаца, најплодније су биле осамдесете године минулог века, током којих је објављена готово половина песама са геополитичким представама (12). Четвртина укупног броја текстова са геополитичким одредницама је са Бајагиног албума првенца *Позиӣивна їеоїрафија*. О присуству геополитичких представа на овом албуму

[35] Žižić, M., Lovrić, M. i Pavličić, D. (2001) *Metodi statističke analize*, Beograd: Ekonomski fakultet.
[36] Milić, V. (1996) *Sociološki metod*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 593.

не сведоче само његов назив и садржина половине песама са албума, већ и омот чију позадину представља нацртана карта света, додуше и потпуно намерно – не потпуно одговарајућа реалној карти света. Током деведесетих опада број песама које садрже геополитичке представе (9), али су и даље биле инспиративније за поезију која може утицати на формирање геополитичких ставова публике него 21. век, када је током две деценије објављено шест оваквих песама, које се у ужем смислу не баве геополитичким представама, већ садрже топониме из различитих делова света или су написане на другом језику. Стабилнија геополитичка ситуација сопствене државе је, судећи према хронологији песама које садрже геополитичке наративе, погодовала њиховој заступљености у безбрижнијој југословенској свакодневици. У периоду нестабилне унутрашње политике, рата и изолације, то јест транзиције од европске силе особеног положаја у биполарном свету ка малој држави, Бајагин музички израз садржи мање геополитичких представа, а оне постају постају површно садржане у стиховима са поновном стабилизација локалних (гео)политичких прилика.

Према начину на који се у њима обликују слике о свету анализиране песме *Бајаīе и инсīрукīора* могу се поделити на: 1. песме чија је основна тема геополитичког карактера; 2. оне које садрже експлицитно наведене геополитичке симболе; 3. песме написане делимично или у потпуности на другом језику.

У групацију песама чији је основна тема геополитичка одредница, а такве чине скоро трећину анализираног узорка, спадају *Берлин* (1984), *Мали слонови* (1984), *Текила їерила* (1984), *Косоока* (1984), *Римљани* (1986), *На їрани* (1993), *Ово је Балкан* (1993) и *Голубица* (1993). *Берлин* је иронично-духовита песма о историји у којој на немачкој позорници сукоба великих сила у Другом светском рату улогу добија и један ћале. *Римљани* сежу даље у прошлост указујући на пространост Римског царства и његову пропаст (макар на први поглед). *Мали слонови* опевавају азијску егзотику, исто као и *Косоока*. *Текила їерила* је усмерена ка Латинској Америци спајајући теме љубави и војне хунте. *На їрани, Ово је Балкан* и *Голубица* су посвећене регионалним проблемима, Балкану као простору сукоба, апелу за мир и визури Балканаца у очима особа изван овог границама преграђеног простора. У наставку ћемо мало дубље ући у анализу појединачних мотива и слика.

Половина анализираних текстова припада групацији песама које садрже топониме из различих делова света, уткане у љубавну поезију, стихове о слободи и друге теме које нису у директној вези са геополитиком. Наведено не значи да ове песме не могу утицати на обликовање симболичких мапа света и разумевање глобалних односа код публике, већ да то чине на суптилнији начин. У питању су песме *Тамара* (1984), *Добро јуīро, цезери* (1985), *Као не зна да је їоīивим* (1986), *Плави сафир* (1988), *Руски воз* (1988), *Јануар* (1995), *Монīенеїро* (1995), *Твоја је їајба сиīурна* (1996), *Леīи, леīи, ūūицо* (1996), *Не волим зиму* (1996), *Ала* (2001), *Моји друїови* (2002), *Фанки īакси* (2005) и *Песма слободе* (2005). Видећемо у наставку да су управо неке од ових песама, посебно такозване руске песме веома важне за формирање слике Другог у Бајагиним песмама.

Судећи према топонимима из Бајагиних песмама свет је разноликошћу својих делова инспиративан за музичко стваралаштво. У песми *Ала*, чије је основна тема изражавање наклоности према девојци, најбрајају се различите географске одреднице: „Стојим, а око мене песме пролазе. Азија, Грчка, Шпанија, Мароко, Бразил, Куба, Тринидад и Порторико, Шумадија, Румунија, Словенија, Холандија". Свет је нашао своје место и у песми *Моји другови*, која је настала за потребе филма *Ни на небу ни на земљи* (1994) Мише Радивојевића, а временом је постала „незванична химна расељених са простора бивше Југославије"[37]. У поезији о пријатељству расејаних по свету указано је да их има свугде, „Горе од Аљаске до Аустралије, кад год се сретнемо увек се залије, увек се заврши, с неком од наших песама". Та песма је невероватно успешна фузија горко-слатких мотива и ритмова у самој песми и позадине која је узроковала ситуацију у којој се налазе „другови" из поменуте песме. О њеном геополитичком значају ће такође бити више речи у наставку анализе.

И уже географске одреднице су надахњујуће за Бајагино поетско стваралаштво. Симболи који се односе на амерички континент присутни су у неколико песама: *Добро јутро, џезери* („Сетите се, џезери, кад су били Амери, кад су црнци свирали да ли су фолирали"), *Твоја је гајба сигурна* („Сипала си пиће и ускочила у каду. Ја сам глед'о сателит – америчку естраду"), *Песма слободе* („Можда сам са таквим својим ставом досадио и оцу и мајци, ал' верујем да ће се Хајле Селасије једном појавити на Јамајци") и *Зима* („Не волим зиму, јер она прија само Ескиму"). У наведеним песмама разноликим по темама, кренувши од џез музичара, преко љубави, слободе и универзалне поруке о борби добра и зла, до односа зимских сезонских промена и потраге за девојком, амерички симболи немају значајнију улогу. Азија је такође пронашла своје место у текстовима у виду назива држава у песмама о љубавном неспоразуму *Као не зна да је гостивим* („Рек'о сам јој иди Непал, Индија, да би нашла неког бољег фрајера") и о музици, вожњи таксијем и ноћном животу *Фанки такси* („Ја имам друга таксисту из раних седамдесетих, што одавно су иза нас. Низ улице Београда до несврстане Индије возио је *Magic Bus*"). У љубавној песми *Плави сафир* присутан је симбол који спаја Азију и Европу, пролаз који је некада служио као главни пут мигрантима из Азије у источну Европу („Дувају промаје кроз Врата народа. Туда смо прошли ми још давно некада"). Спој Азије и Европе представља и Русија, веома заступљен симбол у два текста. У љубавној песми *Тамара*, чија се радња дешава у Москви, у контексту хладноће и чекања, спомиње се низ симбола (Москва, *Бољшој,* Нева, *Ермитраж*), као и у песми о љубави на даљину *Руски воз* (Харков, Гомељ, Лењинград, Русија). Европа је присутна као топоним у песми о чежњи и љубави на даљину *Лети, лети птицо* („Лети, лети птицо, нек те служе крила. Испод тебе спава стари континент. Док Европа спава, овај град је будан, светлима у мраку прави орнамент"). Напослетку, Балкан се такође позиционирао као значајан појам у Бајагиној поезији, било кроз употребу овог појма или назива државе на Балкану. Спомиње се у песми о почетку нове године и жељама за бољитком у истој која носи

[37] Бајагић, М. (2012) *Водич кроз снове*, Београд: Новости, стр. 125.

назив *Јануар* („Боже правде кад ће опет бити на Балкану"), као и Црна Гора у песми о љубави, лепотама и путовању у ову земљу са насловом *Монтенегро* („Монтенегро зове тебе. Монтенегро зове мене").

Из наведене анализе можемо закључити да су геополитички мотиви, то јест дескрипција глобалног и локалног пејзажа вишеструко присутни у Бајагиним песмама и то у различитим контекстима – од љубавног до сатиричног и на крају чисто политичког. Но, ако се вратимо на наш теоријски оквир који подразумева да је циљ популарне геополитике да „ухвати" на који начин популарна култура (у овом случају Бајагина музика) креира општи фундус знања о геополитици или, још специфичније, како осликава портрет Другог, видећемо да су поједине песме у том погледу посебно значајне и значајније од неких других у којима се топоними појављују само узгред ради риме или културне колоритности. Говорећи о Саидовој и Нојмановој концепцији формулисања другости наведено је неколико кључних процеса: егзотизација, романтизација, поједностављивање и (евентуално) иронични однос. Поједине песме испуњавају скоро све (или све) наведене критеријуме. Важна нам је Нојманова корекција Саида у оном погледу да Другост не мора нужно да значи и негативно одређење већ може имати доминантно идентитетску функцију, али и функцију сазнања. За испуњавање општег фундуса знања и креирање слике о Другом свакако су значајније песме *Берлин*, *Кососка* и *Тамара* од, на пример, *Але* или *Твоја је ајба сигурна* те ћемо се сада мало детаљније упустити управо у тај ниво анализе.

Почнимо од једног од најбољих примера формулисања слике оријенталног Другог у Бајагиним песмама. У стиховима из *Кососке* „Свилена буба, жад и чапље, Монсун је небо које капље. Вијетнам и Кампучија, сви читају Конфучија. Улице блатњаве и уске, једемо пиринач без љуске. Улице блатњаве и уске, волимо пиринач без љуске. Кососка, поведи ме на крилима од змаја. Кососка, положи ме на цветове од чаја" имамо прави пример исцртавања пејзажа Далеког Истока кроз егзотику (свилене бубе, Монсун, жад, блатњаве и уске улице), стереотипе (да сви читају Конфучија), али и посебну романтизацију жена, јер док слушамо ову песму у глави нам се јавља слика прелепе кососке девојке која нашег јунака одводи пут сензуалног уживања. Родна димензија је нарочито важна у студијама оријентализма[38], а у овој песми имамо изражен и тај аспект. Љубав према егзотичним и фаталним Другим женама је чест мотив у наративима о општем Другом. Сличну ситуацију налазимо и у „руским" песмама *Тамара* и *Руски воз*. Имамо хладну (али очигледно врло фаталну) Рускињу (Тамару) коју он чека у белим ноћима док га ветар шамара, а ње нема. Она је била чак лепша и од Неве и раскошнија од Ермитража! У руском циклусу песмама имамо и бескрајно неподношљиво велику тугу због даљине и хладноће (која настаје због велике раздвојености од драге док наш

[38] Јовановић, Н. (2017) (Ре)конструисање (нео)оријенталне девијантности: анализа континуитета колонизаторског дискурса о неопходности *спасавања* муслиманки, *Култура* бр. 157, Београд: Завод за проучавање културног развитка.

јунак путује возом у Русију). Мелодија ових песама, као и сами стихови осликавају хладноћу и удаљеност Русије, како у географском и климатском, тако и у симболичком и емотивном смислу. Дакле, пожељне и неодољиве жене (ближег или даљег) Истока, егзотика, сензуалност, хладноћа или пак монсунска лепљивост – сви елементи за формулисање слике Другог су ту, а будући да се ради о најпопуларнијим песмама у другој половини осамдесетих, заиста можемо рећи да је у питању значајан допринос испуњавања општег фонда знања у време када садржаји из других делова света нису били тако проминентни и доступни као што је то случај данас у време хипердигитализације и пролиферације друштвених мрежа.

Слична је ситуација и са песмама *Текила їерила* и *Мали слонови*. Негде „северојужно од Бразила" живи момак Хуан који, у складу са типичном представом Латиноамериканаца (у Маркесовом стилу) „дрмне" текилу, окупи герилу и креће у поход да освоји љубав прелепе Розе и ослободи је из заробљеништва „одвратног генерала Ла". Ова песма одише типичним визуелним и музичким мелосом јужноамеричког континента доносећи дах управо Маркесовог најпознатијег романа *Сто їодина самоће* у менталне мапе Југословена крајем осамдесетих година. Имагинарни Макондо је на југословенској музичкој сцени дословно оживео кроз бурну и напету, али ипак срећну љубавну причу Хуанита и Розе (и то само четири године након што је Габријел Гарсија Маркес добио Нобелову награду за књижевност). Сличну ситуацију имамо и на другом крају света где весели мали слонови у Јужној Азији играју све док им се не излижу ђонови па мајке слонице морају да моле „своје богове" да им направе нове ђонове. Ту су и познати укуси Оријента, кокоси и урме, а не треба заборавити да је управо у неким азијским традицијама високо подигнута слоновска сурла симбол повезаности са богом/боговима што заокружује слику оријенталних друштава као заједница оријентисаних ка природи, политеизму, плесу и телесном.

Брзи ритмови се настављају и на европском континенту кроз стереотипизацију Француза као љубавника и романтизацију љубавних односа у *Граду светлости*. Францускиња је у песми *Француска љубавна револуција* очекивано веома фатална жена, то јест *femme fatale* због које наш јунак у песми баца орден у Сену док му груди пуцају од бола, а њен руж му је оставио траг на кошуљи. Сваки стих ове песме одише типичном француском другошћу, веома је романтично и егзотично (колико Европа то дозвољава) и наравно потврђује и реинтерпретира све стереотипе које Југословени већ имају. Са друге стране, песма *Берлин* је можда најеклатантнији пример геополитике у Бајагиним песмама јер сублимира све политичке и географске мотиве релевантне за то време, а истовремено се савршено уклапа у нашу теоријску схему: нацистички режим, Хитлер, савезничке силе („Амери и Руси"), бомбе које падају, и на крају један ћале који, високомотивисан југословенским антифашизмом, жели да ухвати „Адолфа за уши", али иронично закључује Бајага, ипак су то урадиле веће силе. Дакле, овде је присутна и идеолошка романтизација, свакако и стереотипи, донекле и егзотичност ипак не тако блиског Берлина, и на крају наравно и блага ирониja.

Бајагина првобитно веома позитивна геополитика добија све мрачније тонове како прелазимо у период распада земље. Веселе слике света од Азије до Латинске Америке замењују тамни описи стања на Балкану, а важан део опуса постају мотиви граница и расељеништва. Песма *Ово је Балкан* је свакако најбољи пример управо овог геополитичког описа „на локалу": „Ово је овде Балкан, земља из сна. Између моћних сила, добра и зла. Ту свако може бити душман и брат. Сваких педесет лета избија рат. Ову су земљу правили и ратници и песници, и различити богови. Ово је овде Балкан, мирисни цвет. Тотално неразумљив за цео свет. И свако може бити душман и брат. Сваких педесет лета избија рат".

Ироничне (али и подједнако мрачне) слике налазимо и у песми *На īрани* у којој се становник са Балкана суочава са ужасима стереотипа који становници северне (и западне) Европе имају према мигрантима са простора бивше Југославије. Бајага се поиграва са метафором мајмуна користећи мотиве границе/гране („Он ме гледа с оне стране гране, мисли да сам дошао због шане") и банана („Пита ме да л' узгајам банане"). Ово је одличан пример описа процеса другојачења са друге стране: да парафразирамо Бајагине речи, на делу је *Друīост са друīе сīране (европскоī) јасīука*.

У геополитички опус спада и вероватно најпознатија Бајагина песма која је, како смо већ рекле, химна расејаних из бивше Југославије, а део је опуса музике из филма Мише Радивојевића – *Моји су друīови* (бисери расути по целом свету). Специфична тежина те песме је што спаја веселе и живахне мотиве (и тонове) са горком позадином крвавих ратова које су пријатеље натерали да живе ван матичне земље.

Једна песма се посебно издваја као веома мистериозна у геополитичком смислу (али и сваком другом). Реч је о песми *Римљани* која може бити протумачена као алегорија пада великог (римског) царства (што на први поглед свакако јесте), али су је многи тумачили и као директну поруку Слободану Милошевићу и тадашњој политичкој елити уопште, јер југословенско „царство" пропада у крвавом грађанском рату. Било је и тумачења да је песма заправо о политичком питању статуса Косова и Метохије, али и о избеглицама и разним „дођошима" који угрожавају аутохтону културу. Напослетку, песма може бити само једна тужна ода раскиду и крају љубавног односа. Бајага је остао мистериозан и никада није експлицитно открио шта се крије иза стихова ове нарочито емотивне и вишеструко симболичне песме.

Не смемо заборавити ни Америку. Занимљиво је да је геополитичка слика Америке расута по разним песмама и не можемо идентификовати једну песму као кључну за исцртавање америчког профила. Најближе томе је свакако *Добро јуīро, џезери* у којој се Бајага иронично обраћа локалним музичарима који покушавају да буду мајстори (као Мајлс Дејвис и Џон Колтрејн), а у реалности свирају *народњаке*. Овде видимо демаркациону линију која је била веома важна у другој половини осамдесетих година између рокера и фолк музике, а о чему смо говориле у контекстуалном делу рада. Та идентитетска демаркациона линија послужила је Бајаги да донесе *sound* америчког џеза и америчке популарне културе у своју песму посред-

но осликавајући и један геополитички пејзаж. Америка, дакле, служи као симбол поштоване популарне културе и стваралаштва.

На крају, посебно издвојена и групација песама на другом језику, јер ту припада петина анализираних: *Пајалине* (1984), *Француска љубавна револуција* (1985), *Словеначка реч* (2002), *Песна против малери* (2002) и *Дарја* (2020). *Пајалине* је песма о прошлој љубави која условно припада овој групацији, имајући у виду да је настала за време постојања Југославије на српскохрватском језику, односно хрватскосрпском, званичном језику у њеним федеративним републикама Србији, Хрватској, Црној Гори и Босни и Херцеговини. Песма је написана на варијетету језика карактеристичним за Хрватску, за разлику од уобичајено употребљаваног варијетета језика у Бајагиним песмама особеним за Србију. *Француска љубавна револуција* коју смо већ детаљније анализирале је поетска комбинација француског и српског језика. *Словеначка реч* је песма *Идем (као да не идем, а идем)* са албума *Нека свемир чује немир* (1989), коју је на словеначки препевала новинарка Соња Јаворник, а *Бајаа и инструктори* су ову песму о несрећној љубави објавили 2002. године, када је заједничка држава већ увелико била прошлост. *Песна против малери* је написана за потребе позоришне представе *Кутрите мали хрчки* Скопског драмског театра у режији Ива Лауренчића. Занимљиво је да је ова песма о музици и љубави објављена први пут на концертном албуму *Best of live* 2002. године, али је њено извођење снимљено осам година раније на наступу у Словенији, који је добио свој пут до шире публике тек 2019. године издавањем концертног албума *Live in Slovenija 1994*. *Дарја* је двојезична љубавна песма на српском и руском језику коју Бајага изводи у дуету са Милошем Биковићем, а настала је за потребе промовисања филма *Хотел Београд* (2020) режисера Константина Статског чиме је додата још једна песма руском Бајагином опусу, јер поново имамо фаталну Рускињу у центру пажње, само није више Тамара него је Дарја. Наведене песме не артикулишу геополитичке наративе у правом смислу значења, али сама чињеница да су испеване на неком другом језику изражава позитиван однос према њему и култури којој припада.

Закључак

Иако просечан слушалац Бајагиних песама вероватно не обраћа првенствено пажњу на геополитичке аспекте, то не значи да оне не врше утицај у вези са овом темом, то јест да не доприносе формирању перцепције о геополитичким аспектима садржаним у текстовима. Управо то је суштина популарне геополитике: да на научно утемељен начин „ухвати" како спектар различитих мотива обликује перцепцију геополитичких слика и збивања међу ширим друштвеним слојевима. Што је публика већа, то је ова перспектива наравно много важнија. Иако друга страна није испитивана, то јест реципијенти и њихов доживљај Бајагиних стихова, можемо претпоставити да су француске, азијске, латиноамеричке или руске лепотице, ћале који пешака иде у Берлин, амерички џезери или пак ветрови који дувају кроз

врата народа и по свету расејани другови нешто што је становништву на овим просторима веома познато. Ако и нису били на Бајагиним концертима или наступима, сасвим су сигурно на разним прославама, у продавницама, салонима, на аутобуским станицама, на радију или на телевизији чули његове песме. У Србији, али и у земљама у региону, вероватно не постоји пунолетна особа која не би умела да наведе макар једну Бајагину песму и то је оно што истраживачко питање које смо ми поставиле чини врло релевантним: ако је његова музика истрајна, популарна и тематски диверзификована, како изгледа фундус општег (гео)политичког знања који смо добили кроз његове песме?

На почетку каријере, у још увек стабилном социјалистичком поретку, Бајагини стихови су се усмеравали ка далеким дестинацијама: Русији, што је логична последица веза са Савезом Совјетских Социјалистичких Република и чињенице да је Бајага држао доста концерата тамо, али и ка другим европским и светским топонимима. У време кризе и ратова деведесетих година минулог века геополитички наративи су много више усмерени ка локалној балканској ситуацији и контексту. Са стабилизацијом регионалних геополитичких прилика се и геополитичке представе у Бајагиној поезији диверзификују. Балкан остаје саставни део уметничког израза, али стихови укључују и топониме који се односе на спољашњост у виду различитих делова света изван ових простора. Наравно, потпуно је јасно да су песме настале у другој половини осамдесетих и првој половини деведесетих година са становништа популарне геополитике и наше анализе много значајније: не само зато што их је било више (као што је показала наша анализа) него зато што је доступност садржаја о другим деловима света била далеко мања него што је данас. Зато је релевантно проучавати Бајагин геополитички опус у светлу доприноса популарној геополитици.

Да се вратимо просечном слушаоцу кога смо апострофирале на почетку закључног дела. Њему/њој би ова наша социолошка анализа могла да изгледа као научни начин да се каже „Види шта смо ти урадили од песме, Бајага" и није нетачно да смо његову музику у одређеној мери „промениле, окренуле", али без намере да направимо „гадан спој" науке и популарне културе, већ да, на једном (за ове просторе) веома важном примеру, илуструјемо како наука (о политици и друштву) може да буде веома важна за боље разумевање стварности која нас окружује. Управо то је циљ и популарне геополитике и социологије културе: да нас уз помоћ научних метода проведу кроз садржаје које јако добро знамо, али из једне мало другачије перспективе и да нам расветле аспекте које на први поглед док слушамо или гледамо нешто не опажамо. А ко би нам у нашој *позитивној* геополитичкој мисији боље помогао од „финог младића" Бајаге?

ЛИТЕРАТУРА:

Ajzenhamer, V. (2024) *Celuloidna apokalipsa*, Beograd: Službeni glasnik.

Dnevnik.hr. Nakon Siska, Bajaga ne može ni u Solin, 17. jul 2025., 02. maj 2026., https://n1info.rs/region/nakon-siska-bajaga-ne-moze-ni-u-solin/

Dunkel, M., & Nitzsche, S. A. (eds.) (2018) *Popular music and public diplomacy: Transnational and transdisciplinary perspectives*, transcript Verlag.

Gordi, E. D. (1999) *Kultura moći u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Janjatović, P. (2007) *Yu rock enciklopedija 1960-2006,* Beograd: Petar Janjatović.

Lazić, M. (2011) *Čekajući kapitalizam: Nastanak novih klasnih odnosa u Srbiji*, Beograd: Službeni glasnik.

Lazić, M. Opšte pretpostavke istraživanja, u: *Razaranje društva: Jugoslovensko društvo u krizi 90-ih,* priredio Lazić, M. (1994), Beograd: Filip Višnjić, str. 5-19.

Manić, Ž. (2017) *Analiza sadržaja u sociologiji*, Beograd: Institut za sociološka istraživanja i Čigoja štampa.

Milić, V. (1996) *Sociološki metod*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

N1 Zagreb. Deo branitelja se pobunio, Bajaga nije dobrodošao u Karlovac, 11. avgust 2018., 02. maj 2026., https://n1info.rs/region/a411004-Ko-je-trazio-otkazivanje-Bajaginog-nastupa-u-Karlovcu/

Neumann, I. B. (2011) *Upotrebe Drugog: „Istok" u formiranju evropskog identiteta*, Beograd: Službeni glasnik.

Pozorište na Terazijama (n.d.): *Sa druge strane jastuka*. Dostupno na: https://pozoristeterazije.com/predstave/sa-druge-strane-jastuka/ (pristupljeno: 12. 4. 2026).

Said, E. (2008) *Orijentalizam*, Beograd: XX vek.

Saunders, R. A. and Strukov, V. (eds.) (2018) *Popular geopolitics: Plotting an evolving interdiscipline*, Routledge.

Selltiz, C., Jahoda, M., Deutsch, M. and Cook, S. W. (1959) *Research Methods in Social Relations*, New York: Henry Holt and Company.

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

YouTube (n.d.): S Bajagom bi bolje prošla – Mi nismo anđeli 1. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=RbkqaHaYLiI (pristupljeno: 12. 4. 2026).

Zorko, M. i Turčalo, S. (2021) *Popularna geopolitika*, Zagreb: Političke analize.

Žižić, M., Lovrić, M. i Pavličić, D. (2001) *Metodi statističke analize*, Beograd: Ekonomski fakultet.

Бајагић, М. (2012) *Водич кроз снове*, Београд: Новости.

Вуковић, Н. и Ајзенхамер, В. Реч уредника: Мале државе – велики истраживачки изазов, у: *Геополитика малих држава*, приредили Вуковић, Н. и Ајзенхамер, В. (2025), Београд: Институт за међународну политику и привреду, Универзитет у Београду – Факултет безбедности, стр. 19–21.

Јовановић, Н. (2017) (Ре)конструисање (нео)оријенталне девијантности: анализа континуитета колонизаторског дискурса о неопходности *спасавања* Муслиманки, *Култура* бр. 157, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 159–180.

Миленковић, П. (2016) Музичка географија и музика простора, *Социолошки преглед* год. 50 бр. 1, стр. 3–21.

Раковић, А. (2018) Партијско трасирање пута популарној музици у југословенском социјалистичком друштву, *Култура* бр. 161, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 140–151.

Nataša Jovanović Ajzenhamer and Željka Manić

University of Belgrade – Faculty of Philosophy,
Sociology Department, Belgrade

THE POSITIVE GEOPOLITICS OF BAJAGA

Abstract: Using qualitative content analysis, this paper examines geopolitical motifs in the songs of Serbian rock band *Bajaga i Instruktori*. By analysing lyrics written over more than four decades of the band's existence, the study demonstrates how representations of different parts of the world, as well as motifs related to the Balkans, have contributed to what popular geopolitics identifies as a common stock of knowledge about particular places and political topoi. The findings suggest that the lyrics produced during the period of stable socialist order were predominantly oriented toward distant geographical destinations, with prevailing geopolitical narratives. During the 1990s wars and crises in the territory of the former Yugoslavia, geopolitical representations became more focused on the local and regional Balkan context, while their overall frequency declined. With the stabilisation of regional geopolitical circumstances, geopolitical representations in Bajaga's lyrics have became more diversified, combining the Balkan motifs with references to various parts of the world. At the same time, their decreasing frequency suggests that geopolitical narratives have gradually become a less significant source of artistic inspiration than they had been in earlier periods of the band's creative development.

Key words: *Bajaga i Instruktori, popular geopolitics, geopolitical narratives, Balkans, popular music, political topoi*

Алекса Филиповић

Институт за европске студије, Београд

НУКЛЕАРНА ЕНЕРГИЈА, ОРУЖЈЕ И СТРАХ У СОВЈЕТСКОЈ КИНЕМАТОГРАФИЈИ

ОД *ДЕВЕТ ДАНА ЈЕДНЕ ГОДИНЕ* ДО *ПИСАМА МРТВОГ ЧОВЕКА*

DOI 10.5937/kultura2692103F
УДК 791.622:623.45(47)"19"
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Сажетак: *У овом раду биће представљено девет совјетских играних филмова и један анимирани филм, насталих у периоду од почетка шездесетих година двадесетог века, и све до краја осамдесетих година, а који се баве тематиком нуклеарног оружја, нуклеарне енергије, као и страхом од нуклеарног рата и свеопштог уништења. Циљ у раду је био истражити везу ових филмова са совјетским нуклеарним доктринама из времена њиховог настанка, али и показати да се Совјетски Савез служио играним филмом да пренесе патриотске и идеолошке поруке домаћој публици, али и одређене технолошке и војно-политичке поруке свом главном хладноратовском конкуренту – западној, пре свега америчкој, политичкој и војној елити. Важно је истаћи да је државно руководство СССР-а, за разлику од западне продукције и због специфичне природе своје филмске индустрије, имало готово директну контролу над сценаријима и продукцијом, а самим тим и над порукама који су ови филмови преносили, што их чини изузетно релевантним изворима за разумевање совјетских стратешких наратива и пропагандних циљева.*

Кључне речи: *Совјетски Савез, нуклеарно оружје, нуклеарна енергија, нуклеарна доктрина, совјетска кинематографија, филм, анимација*

Увод

Тема нуклеарног оружја и армагедона нуклеарног рата окупирала је машту писаца, песника, сценариста и режисера откада је постало јасно да ће атомска бомба, после њене употребе од стране САД над Хирошимом и Нагасаки-

јем, бити оружје будућег великог рата између капиталистичког и комунистичког блока, на који се свет већински поделио након краја Другог светског рата. У западној кинематографији, како европској тако и холивудској, теме везане за нуклеарну енергију, оружје, рат и страх од истог, биле су и више него заступљене током свих година Хладног рата. Међутим, оно о чему се мало зна у српској академској и широј јавности, јесте то да су Совјети такође имали филмове посвећене овој теми, иако знатно мање од западне филмске продукције. У овом истраживању, аутор је издвојио осам совјетских играних филмова, један краткометражни играно-тренажни филм и један краткометражни анимирани филм, који су се бавили темама нуклеарне енергије, оружја и рата у периоду од почетка шездесетих година до краја осамдесетих година двадесетог века.

Као што ће се видети у овом истраживању, совјетска кинематографија је била под потпуном контролом државног апарата, што је значило да је свако филмско остварење које се приказивало у биоскопима или на телевизији Совјетског Савеза морало да од самог сценарија па надаље прође кроз веома компликовану бирократску процедуру сачињену од разних одбора, комитета, као и других републичких и савезних органа. На крају, чак и ако би филм прошао кроз све бирократске процедуре, морао је да добије одобрење и државног руководства, које би често гледало филмове готове за дистрибуцију у неформалној атмосфери својих викендица. Одобравање или негодовање Генералног секретара Централног комитета Комунистичке партије Совјетског Савеза или неког од чланова Политбироа, значило је или гарантовано приказивање филма у биоскопима широм земље или падање у заборав. А с обзиром на то да совјетска филмска индустрија није функционисала по принципима тржишне економије, успех или неуспех неког режисера или филмског студија мерио се пре свега тиме да ли је њихов филм одређен за приказивање у биоскопима и на телевизији или не.

Управо због такве природе совјетске кинематографије, можемо да изведемо закључак да уколико је неки филм одобрен за приказивање, својим сценаријем је одговарао државном врху – што у случају филмова који се анализирају у овом раду означава војно-политички врх. Али, да би контекст анализе филмова био потпун, неопходно је да проучимо још један важан елемент, а то је совјетска војностратешка мисао у периоду од почетка шездесетих година двадесетог века до краја осамдесетих година и њен однос према нуклеарном оружју и нуклеарном рату. Тиме ћемо моћи да у потпуности разумемо контекст сваке декаде у којој се неки од филмова релевантних за ово истраживање појавио и на који начин он преноси поруке домаћој али и светској публици, што је свакако и циљ филма као популарног медија. А у контексту Хладног рата, особености државног уређења СССР-а и политичко-идеолошке природе самих филмова, без икакве сумње они представљају моћни инструмент и средство преношења пропагандних порука како за саме грађане Совјетског Савеза, тако и за идеолошке противнике али и ширу међународну публику ван граница Источног блока.

Циљ у овом раду је анализа споне између позиције совјетског војно-политичког врха везане за атомско оружје и совјетских филмова са тематиком нуклеарне енергије, оружја и рата, у периоду од почетка шездесетих година до краја осамдесетих година двадесетог века. Методологија коришћена у раду обухвата анализу садржаја, која се примењује на званичне документе, војне доктрине и медијске материјале, као и компаративну анализу. Метода студије случаја коришћена је приликом проучавања конкретних филмова совјетске кинематографије, које се баве темама релевантним за ово истраживање, у задатом хронолошком оквиру. Примарни и секундарни извори коришћени у истраживању обухватају релевантну научну литературу, као што су академски чланци и књиге, као и медијске и видео-материјале, новинске чланке и опште информације прикупљене са поузданих интернет платформи.

СССР и нуклеарни рат: спровођење политике другим средствима

Почеци истраживања физике атомског језда у СССР-у везују се за двадесете године прошлог века, да би већ средином тридесетих година на тој области радило неколико научно-истраживачких института, све до почетка Другог светског рата. На основу информација да САД и Велика Британија раде на развоју атомског оружја, априла 1943. године СССР оснива Лабораторију бр. 2 (*Лаборатория №2*), са циљем да проучава могућности израде таквог оружја, али и коришћење атомске енергије у мирнодопске сврхе. Прва атомска проба и атомски напад на Хирошиму и Нагасаки од стране САД убрзало је развојни програм атомског оружја СССР-а. Четири године касније, 29. августа 1949. године СССР је извршио прву атомску пробу и покренута је прва серијска производња атомских бомби ознаке РДС-1, да би током 1954. године, оружане силе СССР-а биле већ масовно опремане атомским оружјем серије РДС-3.[1]

С обзиром на то да су САД биле прве које су развиле атомску бомбу, али које су и поседовале стратешке бомбардере способне да достигну територију СССР-а (пре свега из европских база, али и преко Канаде и Арктика), чинило је то да се совјетско руководство од почетка Хладног рата осећало угрожено. Оно је тек касније могло да опреми армију атомским оружјем, али на почетку Хладног рата, поседовало је мање количине атомске муниције, а суочавало се и са недостатком стратешких бомбардера које би успешно могли да досегну територију САД. Тек средином педесетих година, СССР развија такве стратешке бомбардере, тј. 3М и Ту-95, али у скромним количинама у поређењу са САД-ом – до 1962. године, СССР је поседовао око 100 Ту-95 и 60 3М са укупно 200 до 250 атомских бомби.[2] Разлог за релативно мали број стратешких бомбардера огледа се у томе што је фокус совјетског руководства био пребачен на развој интерконтиненталних балистичких

[1] Подвиг. П.Л. (1998) *Стратегическое ядерное вооружение* России. Москва: ИздАТ, стр. 2–3.
[2] Исто, стр. 5.

ракета и развоја космичког програма Совјетског Савеза. Лансирање *Сутњика* (*Сутник-1*), првог вештачког сателита у Земљину орбиту 1957. године, учињено је ракетом Р-7, које ће постати главни носачи атомског оружја од 1959. године, када се и званично оснивају Ракетне снаге стратешке намене СССР (*Ракетные войска стратегического назначения*).[3]

Ради поређења, пред избијање Кубанске кризе 1962. године, СССР је могао да на територију САД-а достави око 300 атомских бомби или бојевих глава, са свим стратешким бомбардерима и интерконтиненталним балистичким ракетама које је Москва поседовала. Са друге стране, САД су поседовале 1300 стратешких бомбардера, 183 интерконтиненталних ракета Атлас (*SM-65 Atlas*) и Титан (*HGM-25A Titan I*), као и 144 ракете Поларис (*UGM-27 Polaris*) на нуклеарним подморницама, са могућношћу доставе преко 3000 атомских бојевих глава или бомби на територију СССР-а.[4] Током наредног периода, руководство СССР-а је убрзано радило на достизању нуклеарног паритета са САД-ом, што је пре свега подразумевало даљи развој како нуклеарне технологије, тако и интерконтиненталних балистичких ракета.[5]

Са развојем млазне, ракетне и електронске технологије крајем педесетих и почетком шездесетих година двадесетог века, у СССР-у су на основу дубоког разумевања проблема употребе нуклеарног оружја почеле да се развијају фундаментално нове теорије војне стратегије, оперативне вештине и тактике.[6] Свакако, треба истаћи да разумевање и употреба атомског, односно нуклеарног оружја од стране СССР-а није била наведена у посебној доктрини, као што је то данас случај са Основама државне политике Руске Федерације у области нуклеарног одвраћања (*Основы государственной политики Российской Федерации в области ядерного сдерживания*), ажуриране 2023. године.[7] Ипак, на основу војних теорија и стратегија СССР-а, можемо да изведемо закључке на који начин би се нуклеарно оружје користило од стране совјетског руководства. Тако је на пример, у можда најважнијем делу совјетске војне мисли раног Хладног рата, „Војна стратегија" (*Военная стратегия*, прво издање 1962. године), у редакцији маршала Совјетског Савеза, Василија Даниловича Соколовског (*Василий Данилович Соколовский*), дато совјетско виђење нуклеарног оружја и потенцијалне нуклеарне стратегије СССР-а.

У овој књизи можемо да видимо да је појава ракетно-нуклеарног оружја „коренито изменила раније представе о карактеру рата. Савремени ракетно-нуклеарни рат по својем рушилачком и смртоносном карактеру не може да се пореди ни са

---

[3] Исто.
[4] Исто.
[5] Исто, стр. 6–8.
[6] Кокошин А.А., Балуевский Ю. Н., Потапов В. Я. (2015) Влияние ядерного фактора на развитие Отечественной военной мысли. *Вестник Московского университета. Серия 25. Международные отношения и мировая политика* 7(3), стр. 10.
[7] Симкић, С. (2025) Нуклеарна доктрина Русије – одвраћање за 21. вијек. *Политеиа* 28(14), стр. 63–73.

једним претходним ратом. Масовна примена ракетно-нуклеарног оружја омогућава да у кратким роковима избаци из рата земљу или ред земаља, које чак и имају велику територију, развијену економију и становништво од десетина милиона људи".[8] Даље, у књизи се подвлачи да војна стратегија, у условима савременог ракетно-нуклеарног рата, постаје стратегија „дубоких војних удара, у комбинацији са дејствима свих видова оружаних сила, са циљем поражавања и уништавања економских потенцијала и оружаних снага на целој дубини територије противника ради достизања циљева рата за кратке рокове".[9]

Даље се обраћа пажња на тзв. „Доктрину масовног одмаздног удара" или „масовне одмазде" (*massive retaliation*), озваничену 12. јануара 1954. године од стране САД-а, за време Ајзенхаурове (*Dwight David Eisenhower*) администрације. С обзиром на то да је америчко руководство процењивало да Москва још увек није имала капацитета за узвратни удар на САД у случају да Вашингтон употреби атомско оружје, развијена је стратегија масовне одмазде која је подразумевала да се претња нуклеарним оружјем употреби за апсолутно сваку провокацију која би дошла са стране СССР-а.[10]

Ова доктрина се у „Војној стратегији" отворено означава као „маскировка[11] агресивне суштине америчке стратегије", која заправо утврђује мишљење совјетских војних стратега да се „империјалисти САД" заиста спремају на изненадни удар нуклеарним оружјем на СССР и друге социјалистичке државе.[12] Ипак, СССР је успео да, захваљујући пре свега свом успеху на пољу науке и технологије, разбије не само монопол САД на нуклеарно оружје, већ и на транспортна средства за његово коришћење и пре свега на интерконтиненталне балистичке ракете. Али, у размишљањима совјетских стратега, то није умањило опасност од изненадног напада земаља Западног блока на СССР или њене савезнике, већ га је повећало. Тако се на пример наводи упозорење да у условима трке у наоружању, нуклеарно оружје може бити употребљено не само по наређењу државног врха, већ и од стране појединаца „који стоје пред контролном таблом употребе таквог оружја", тј. од стране појединаца који су у стању да неовлашћено самостално дејствују и тиме покрену нуклеарни сукоб.[13]

Почетком шездесетих година двадесетог века сви родови војске у СССР били су опремљени нуклеарним оружјем, што је значило да су и Ракетне снаге стратешке намене, Копнена војска (*Сухопутные войска*), Ратно ваздухопловство (*Военно-*

[8] Соколовский В.Д. (1963) *Военная стратегия*. Москва: Воениздат, стр. 19.
[9] Исто.
[10] Ajzenhamer V. (2023) *Celuloidna apokalipsa*. Beograd: Službeni glasnik, str. 48.
[11] Маскировка (рус.) – од француске речи *masquer* (учинити се неприметним или невидљивим), дефинише се у руској војној доктрини као скуп мера усмерених на скривање трупа и објеката од непријатеља и њихово обмањивање у погледу присуства, локације, састава, стања, дејстава и намера трупа. Видети: Королёв А.Ю., Королёва А.А., Яковлев А.Д. (2015) *Маскировка вооружения, техники и объектов*. Санкт-Петербург: СПб: Университет ИТМО.
[12] Соколовский В. Д. (1963) *Военная стратегия*. Москва: Воениздат, стр. 75–76.
[13] Исто, стр. 235.

воздушные силы), Ратна морнарица (*Военно-морской флот*) и снаге ПВО (*Войска противовоздушной обороны*) имале у својим арсеналима нуклеарно оружје јачине од неколико тона до десетина милиона тона разорне моћи. Предвиђало се да је у случају отвореног сукоба са силама агресора, стратешко руководство имало овлашћење да га примени како за уништење противничке војне силе, тако и за уништење материјално-техничке основе земље (или земаља) агресора, као и непријатељског војно-политичког руководства. Ипак, на нуклеарно оружје и спремност да се оно употреби у садејству са оружаним снагама као део подразумеване стратегије оружаних сила Совјетског Савеза, гледало се од стране совјетских стратега као и на перспективно средство одвраћања агресора од напада на СССР и њене савезнике.[14]

Тако је војно-теоретска мисао совјетских стратега дошла до закључка да ће се рат будућности водити у условима опште и нерестриктивне употребе нуклеарног оружја, где ће ракете и ракетна технологија играти кључну улогу у могућности неке земље да успешно изврши нуклеарни удар на жељене циљеве. Ипак, због својег разарајућег потенцијала и изузетно смртоносног карактера, нуклеарни рат између два блока решиће и спремност државе да обезбеди довољно спремних војних резерви, али и довољан број инжењера, медицинског особља и цивила који ће владати потребним вештинама како би се на правилан начин носили са изазовима у условима нуклеарног напада на њихову земљу.[15]

Занимљиво је истаћи да се истовремено у Совјетском Савезу, иза затворених врата водила дискусија између совјетских војних теоретичара о томе да употреба нуклеарног оружја, тј. свеопшти нуклеарни рат, не треба посматрати искључиво кроз оквир војне стратегије, с обзиром на његов несагледив уништавајући потенцијал за цело човечанство. Дакле, за разлику од Запада, где су се такве дебате водиле на високо војно-политичком врху и где се улога нуклеарног оружја схватала као фактор обуздавања и политичког притиска на противнике, у СССР-у такве дебате нису имале ни званичан карактер, ни јавни увид.[16]

Током наредних декада, све до средине осамдесетих година, није било неких иновација у војној стратегији СССР-а, па и разумевања употребе нуклеарног оружја у случају отвореног сукоба са Западом. Новије размишљање на тему нуклеарног рата и нуклеарног оружја током осамдесетих година нудили су пре свега начелник Генералштаба оружаних снага СССР, маршал Николај Васиљевич Огарков (*Николай Васильевич Огарков*) и водећи совјетски војни теоретичар тога времена, генерал армије Махмут Ахметович Гарејев (*Махмут Ахметович Гареев*). Генерал Гарајев је заступао донекле устаљено мишљење да се социополитичка страна војне доктрине не може формулисати искључиво само на основу достигнућа војне науке, и да је политика та која има главну улогу у доношењу свих одлука. Дакле, воде-

[14] Исто, стр. 239.
[15] Исто, стр. 258–261.
[16] Кокошин А.А. (1995) *Армия и политика: советская военно-политическая и военно-стратегическая мысль, 1918–1991 годы*. Москва: Международные отношения, стр. 66.

ћу улогу у формулисању војне стратегије и војне науке ипак игра социополитичка страна војне доктрине, базирана на марксистичко-лењинистичком схватању рата и армије, као на другим друштвеним наукама. [17]

Али, када се поставило питање схватања рата као средства за постизање политичких циљева у доба нуклеарног оружја, већ имамо другачије схватање употребе нуклеарног оружја маршала Огаркова. Наиме, у његовим размишљањима, јасно се провлачи теза да само неко ко је у потпуности изгубио разум, може да покушава да пронађе такве аргументе који би оправдали покретање нуклеарног рата и тиме ставио читаво човечанство и људску цивилизацију пред опасност тоталног уништења. Како је наводио даље маршал Огарков, одатле може да се извуче непобитан закључак да је кривично дело тј. злочин уопште и разматрати нуклеарни рат као рационално, ако не и легално средство продужетка политике. Дакле, како се може закључити, ставови маршала Огаркова били су радикално другачији од устаљеног размишљања совјетских стратега о употреби нуклеарног оружја још са почетка шездесетих година двадесетог века. Ипак, маршал Огарков даље наводи да нуклеарни рат може настати као последица ирационалних одлука појединаца или државног врха о употреби нуклеарног оружја и да није био мали број случајева када су и САД али и СССР користиле нуклеарно оружје као политичко средство „нуклеарне уцене" (*ядерный шантаж*), што наравно повећава опасност од нуклеарне конфронтације ове две суперсиле.[18]

Академик Андреј Афанасјевич Кокошин (*Андрей Афанасьевич Кокошин*), водећи државни саветник Руске Федерације по питању међународне и националне безбедности, у свом значајном делу „Армија и политика; Еволуција совјетске војно-политичке и војно-стратешке мисли 1918–1991" (*Армия и политика. Эволюция советской военно-политической и военно-стратегической мысли*, 1918–1991) из 1995. године, даје виђење четири извора опасности око покретања нуклеарног рата, која не укључује одлуку државног или војног врха. Они се наводе као техничке грешке у системима раног упозоравања и управљања нуклеарним оружјем, неадекватни принципи организације тока информација у систему одлучивања, људске грешке у оцени војно-стратешке ситуације произашле због нетачне интерпретације поступајућих података, механичке грешке или нервни сломови човека при случајевима неадекватног здравственог стања, попут умора, болести итд. Ипак, најопаснији сценарио од свих ових укључује неколико ових ситуација истовремено.[19]

Кокошин даље наводи да је довођење у питање употребе нуклеарног оружја у случају општег рата са Западом, као и какве би биле последице једног тако разарајућег рата, добило на све већој актуелности током осамдесетих, до те мере да су се совјетски академски и војно-политички кругови озбиљно посветили овој теми и у јавним дебатама. На пример, почетком осамдесетих, војна доктрина СССР-а по-

[17] Исто, стр. 69.
[18] Исто, стр. 69–70.
[19] Исто.

чела је да наглашава да нуклеарно оружје пре свега има потенцијал за одвраћање, дакле као средство одмазде у контранападима – што је било у складу и са обавезивањем државног врха СССР-а из 1982. године да Совјетски Савез неће бити први који ће употребити нуклеарно оружје.[20]

То се могло видети и у политици генералног секретара Комунистичке партије Совјетског Савеза, Михаила Сергејевича Горбачова (*Михаил Сергеевич Горбачёв*), који је отворено заговарао одступање од било какве идеје да нуклеарни рат може да буде продужетак вођења „политике другим средствима", с обзиром на то да би у случају једног таквог рата, према његовим речима „изгорели и сами аутори такве политике".[21] Треба свакако истаћи негативне ставове Горбачова према нуклеарном оружју, од тога да је позивао на апсолутну ликвидацију светских залиха нуклеарног оружја до 2000. године (што ни на Западу ни на Истоку већина експерата није сматрала да је реално), до тога да је позивао на смањивање војног потенцијала свих земаља на свету и забране вођења рата између како самих нуклеарно способних држава, тако и између таквих држава и не-нуклеарних држава.[22] Иако нису сви совјетски војни стратези и теоретичари делили ове, у поређењу са традиционалним размишљањима, пацифистичке погледе, ипак, државна политика Совјетског Савеза под вођством Михаила Горбачова, све до распада СССР-а, схватала је нуклеарно оружје и нуклеарни рат као највећу опасност за опстанак човечанства и као нешто што је морало да се под строгом контролом ограничи и надзире заједно са САД.

Специфичности совјетске кинематографије: од државне наруџбине до „дачних" пројекција

Пре него што приступимо анализи филмова који су у фокусу овог истраживања, битно је прво разумети како је филмска индустрија заправо функционисала у Совјетском Савезу. Дакле, прво што се треба истаћи да је у СССР-у држава била та која је и наручивала, али и пуштала у промет све игране и документалне филмове у земљи. Дакле, то значи да је цео процес прављења филма, од сценарија до момента приказивања у биоскопу или на телевизији, био под строгом државном контролом. Наравно, ту се подразумевала и политичко-идеолошка контрола, која се првенствено спроводила на нивоу уметничких савета филмских студија и креативних удружења, али и на нивоу партијских и државних власти, све до одељења Централног комитета Комунистичке партије Совјетског Савеза.[23]

---

[20] Печатнов Ю.А (2010) Ретроспективный анализ эволюции концепций сдерживания. *Вооружение и экономика* 1(9), стр. 16.

[21] Кокошин А.А. (1995) *Армия и политика: советская военно-политическая и военно-стратегическая мысль, 1918–1991 годы*. Москва: Международные отношения, стр. 70.

[22] Барсенков, А. С. (2012) «Новое мышление» во внешней политике СССР. *Вестник Московского университета. Серия 25. Международные отношения и мировая политика* (1), стр. 50–52.

[23] Белошапка Н.В. (2012) *Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева*. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», стр. 133.

Постојали су различити одбори који су вршили одабире сценарија за филмски студио, али који су такође организовали конкурсе за потребне сценарије који су или били оригинални или засновани на познатим књижевним делима. Директор студија је био задужен за покретање продукције одабраног филма, док је цео процес био даље надгледан опет од стране одређених одбора, како оних задужених за квалитет, тако и оних задужених за цензуру. Ипак, од 1972. године, на иницијативу руководства државног Комитета за кинематографију, смањује се цензурна делатност за игране филмове који су адаптације класичних дела руске, националне[24] и совјетске књижевности, као и дела страних аутора објављених у СССР-у. Цео процес се није ту завршавао. Након што је сценарио и план снимања филма одобрен од стране редитеља, руководства и уметничког савета студија, као и релевантних тела републичких филмских комитета, сам сценарио је достављан Државном комитету за кинематографију Совјетског Савеза – *Госкино СССР*, који је по указу Централног комитета КПСС имао годишњу квоту за стварање филмова и организовање конкурса за сценарије. На крају, дистрибуција филмова се вршила под надзором *Госкина* и Департмана за културу ЦК КПСС.[25]

Занимљиво је истаћи још једну особеност совјетске кинематографије, а то је реакција државног руководства, тј. секретара ЦК и чланова Политбироа на неки готов филм, током тзв. „дачних"[26] пројекција. Дакле, реакција државног руководства на неки филм током оваквих пројекција умело је да и те како одреди судбину самог филма, тј. да ли ће се наћи на телевизијском или биоскопском репертоару. Ипак, реакције државног врха нису се толико бојали режисери и други филмски ствараоци, колико само руководство *Госкина,* с обзиром на то да су они били главни одговорни око доношење одлуке да ли ће се неки филм снимати или не.[27]

Ипак, поред државног руководства, мишљења о неком филму су давала и Министарство одбране СССР, као и Главна политичка управа Совјетске армије и морнарице (*Главное политическое управление Советской Армии и Военно-Морского Флота*) – централно војно-политичко управно тело које је обављало партијско-политички рад у Оружаним снагама СССР-а. Исто тако, у улози филмских консултаната, у зависности од тематике филма, масовно су учествовала и службена лица, попут официра војно-безбедносног апарата, научника и државних службеника. То је у једном тренутку толико узело маха, да је Комитет државне безбедности (*Комитет государственной безопасности – КГБ*) почетком седамдесетих издао препоруку да, с обзиром да већина ових лица имају доступ државним тајнама, мора да се уведе строжа контрола око лица у активној служби који су консултанти на неком филму.

---

[24] Совјетски Савез се састојао од 15 социјалистичких република словенских, кавкаских и средњеазијатских народа, прим.аут.

[25] Исто, стр. 135–138.

[26] Дача (рус.) – еквивалент нашој викендици, дом који се налази у природи или на селу, ван градске средине. Прим.аут.

[27] Белошапка Н.В. (2012) *Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева*. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», стр. 139.

Убрзо потом, донета је одлука да филмски студији могу ангажовати као консултанте само особе које је одредило руководство надлежних министарстава.[28]

Осврт на особености совјетске кинематографије завршићемо помињањем још једног аспекта, који се тиче пре свега државног и економског уређења СССР-а, а то је комерцијална исплативост филмова у склопу командне економије. *Госкино,* као државна институција одговорна за продукцију уметничких дела, морао је да оправда трошкове за филмове снимане по државним наруџбинама и свако отказивање стављања у дистрибуцију већ завршеног филма, услед политичког, идеолошког или неког другог разлога, значило је финансијске губитке, с обзиром на то да је дистрибуција филмова била једна од ретких профитабилних грана *Госкина.* Са друге стране, занимљиво је да су филмски стваоци имали можда неку врсту веће креативне слободе у поређењу са својим западним колегама (пре свега из Холивуда), јер да нису морали да брину о томе како ће филм бити прихваћен од стране публике и да ли ће уопште зарадити новац потрошен на његову продукцију, већ је било важније само проћи све уметничке савете, комитете и одлуке државних органа, као и критике пре свега старијих колега.[29]

Дакле, можемо да закључимо да је снимање филмова у СССР-у био озбиљан подухват, да је сваки сценарио пажљиво био анализиран од стране државних комитета, пре свега због идеолошко-политичких разлога и цензуре, али такође, да је филм са поготово војно-патриотском темом био и те како подвргнут контроли квалитета од стране релевантних војно-безбедносних органа, што је укључивало и ангажовање стручних консултаната. Као што ће се видети у анализи одабраних филмова, одабране тематике, приче, поруке, и све оно друго што чини филм, рађено је плански, са јасним циљем и у потпуности под контролом свих релевантних државних органа.

Хероји атомског доба у совјетском филму: физичари, службе, официри

У претходним поглављима, упознали смо се са два важна елемента, тј. са совјетском војно-теоретском мишљу везану за нуклеарно оружје и рат, као и са специфичностима совјетске филмске индустрије. Захваљујући томе, можемо да приступимо анализи совјетских филмова који се у свом сценарију баве на неки од начина темама везаним за нуклеарну енергију, нуклеарно оружје или једноставно страхом од нуклеарног рата и његових последица. За почетак, треба истаћи да за разлику од Западне филмске продукције, пре свега Холивуда који је имао на стотине филмова на ове теме у периоду Хладног рата[30], совјетска филмска продукција је била далеко скромнија. У овом раду, као што је већ било наведено, биће представљено девет играних и један анимирани филм, за које можемо да кажемо да су релевантни за ову тему. Ратни филмови из доба СССР-а су били већином посвећени тематици Другог светског рата, односно за СССР и данашњу Руску Федерацију – Великог отаџбинског рата (*Великая Отечественная война*).

[28] Исто, стр. 140–142.
[29] Исто, стр. 149–150.
[30] Видети: Ajzenhamer, V. (2023) *Celuloidna apokalipsa.* Beograd: Službeni glasnik.

Ипак, као што ће се видети даље у овом истраживању, у периоду од шездесетих година двадесетог века до краја осамдесетих година двадесетог века, можемо да издвојимо следеће филмове, од којих сваки одражава дух своје декаде везан за совјетско поимање нуклеарне енергије, оружја и самог Хладног рата. То су, према хронолошком реду: „Девет дана једне године" (*Девять дней одного года*), режисера Михаила Илича Рома (Михаил Ильич Ромм) из 1962. године; „Нуклеарни рат" (*Ядерная война*), играно-тренажни филм из 1962. године; „Изотопски индикатор" (*Меченый атом*), режисера Игора Ароновича Гостјева (*Игорь Аронович Гостев*) из 1973. године; „Избор мете" (*Выбор цели*), режисера Игора Васиљевича Таланкина (*Игорь Васильевич Таланкин*) из 1975. године; „Тешка вода" (*Тяжёлая вода*), режисера Леопољда Петровича Бескодарнога (*Леопольд Петрович Бескодарный*) из 1979. године; „Случај у квадрату 36–80" (*Случай в квадрате 36–80*) из 1982. године и „Самостално једрење" (Одиночное плавание) из 1985. године режисера Михајла Јосифовича Туманишвилија (*Михаил Иосифович Туманишвили*); „Крик делфина" (*Крик дельфина*) Алексеја Александровича Салтикова (*Алексей Александрович Салтыков*) из 1986. године и „Писма мртвог човека" (*Письма мёртвого человека*) Константина Сергејевича Лопушанског (*Константин Сергеевич Лопушанский*), такође из 1986. године. Осим играних филмова, поменућемо још и краткометражни анимирани филм „Наићи ће меке кише" (*Будет ласковый дождь*) Назима Турабовича Туљахоџаева (*Назим Турабович Туляходжаев*), из 1984. године.

Почетак шездесетих година прошлог века доноси нам филм „Девет дана једне године"[31], који приказује пионирске напоре совјетских физичара да остваре контролисану термонуклеарну фузију. Сам филм се састоји од неколико слојева – од личних живота физичара који раде на овом пројекту, до подношења жртви зарад научног прогреса и филозофских дебата о животу, науци, човечанству, рату и миру, као и приказивању технолошки напредних лабораторија научних института СССР. Сам филм је занимљив због више ствари. За почетак, никада раније у совјетској кинематографији није приказан свакодневни живот научника на овај начин, њихове филозофске дебате, однос мирнодопске и војне употребе атома, као и хуманизација несумњивих хероја совјетске науке, показавши да су у својој сржи и они обични људи са својим проблемима, бригама, личним и породичним драмама, итд.

„Девет дана једне године" такође је подигао углед физичара у Совјетском Савезу до неслућених висина, служећи као инспирација за потоње генерације младих научника, жељних како личног доказивања, тако и жеље за служење домовини и човечанству.[32] Као што је већ било наведено у овом раду, држава је имала прву и последњу реч у стварању филма, па су тако и „Девет дана једне године" такође

[31] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=hekubU-PUdy4. Прим.аут.

[32] Зиборова О. (2024) Девять дней одного года (1961), реж. М. Ромм. *Кинематограф для подростков и молодежи: история формирования в советский и постсоветский периоды* (1), стр, 198.

пролазиле кроз тежак процес одобравања сценарија и завршног материјала. Разлог за то је пре свега био у томе што је сама тема нуклеарног истраживања, лабораторијске опреме, али и достигнућа СССР-а на том пољу била државна тајна, поготово у контексту Хладног рата са почетка шездесетих година двадесетог века. Са друге стране, очигледно је процењено од стране државног врха да је потребно совјетским грађанима показати достигнућа домаће науке, и како се показало, филм је постао својеврсна регрутациона алатка за будућа поколења научника, а пре свега физичара, који су постали елита совјетске интелигенције.[33]

Осим што је 1962. године око 24 милиона совјетских грађана погледало овај филм, „Девет дана једне године" постизао је успех и на међународном плану; године 1962. осваја Кристални глобус на Међународном филмском фестивалу у Карловим Варима, а такође и почасне награде на филмским фестивалима у Сан Франциску 1962. године и Мелбурну 1965. године. Успех филма у СССР-у, али и иностранству базирао се на томе да је заправо рађен по истинитој причи о младом научнику који је несрећно настрадао од смртоносне дозе радијације у сличном подухвату, али и у чињеници да су за филм, као што смо то видели у претходном поглављу, били ангажовани консултанти, који су у овом случају били прави и награђивани нуклеарни физичари.[34] Несумњиво, „Девет дана једне године" је показао домаћој и светској јавности успехе совјетске науке, на коју и је и те како обраћана светска пажња после лансирања *Сӣутњика* 1957. године, као и успешног лета у космос првог човека – космонаута Јурија Алексејевича Гагарина (*Юрий Алексеевич Гаӣарин*) 1961. године.

Наредни филм из ове декаде, „Нуклеарни рат"[35], као што је раније наведено, играно-тренажног је карактера и самим тим и по садржају и по тону се сасвим разликује од претходног филма. Ради јаснијег контекста, 1962. година је година Кубанске ракетне кризе или Карипске кризе (*Карибский кризис*), када је скоро дошло до нуклеарног рата између СССР-а и САД-а око совјетских ракета са нуклеарним бојевим главама у већ тада комунистичкој Куби и потоње блокаде острва од стране Сједињених Америчких Држава. Такође, као што смо видели из претходних поглавља, совјетска војно-стратешка мисао схватала је атомску бомбу као стандардно оруђе у надолазећем „будућем рату", а такође се и спремала на то да ће њена територија бити подвргнута нуклеарном нападу од стране САД-а, које су имале предност и у стратешким бомбардерима, нуклеарним подморницама, као и у атомском оружју. Због тога СССР 1961. године успоставља цивилну одбрану као наследницу система Локалне противваздушне одбране Совјетског Савеза (*Местӣная про̄тивовоздушная*

[33] Исто, стр. 200–201.

[34] Кислухина А. Родина. 05. март 2022. Как создавался фильм Михаила Ромма „Девять дней одного года". URL: https://rodina-history.ru/2022/03/05/kak-sozdavalsia-film-mihaila-romma-deviat-dnej-odnogo-goda.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F Приступљено: 14.03.2026.

[35] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=mE-4p25eyGWc. Прим.аут.

оборона – МПВО СССР) успостављене 1932. године и овај краткометражни филм од 20 минута је заправо замишљен као део обуке за исту, приказујући процедуре за припрему месних власти и становништва за надолазећи нуклеарни удар.

Овај филм савршено осликава дух времена када је и направљен, тј. разумевање атомског рата као саставног дела конвенционалног рата са западним земљама. Водећи се мишљу да ће СССР бити подвргнут разарајућем нуклеарном удару, ипак постоји оптимистична нада да ће, уз добру припрему становништва, армије и државног апарата, земља ипак моћи да преживи овакву катастрофу, али и да сачува капацитет да одговори агресору и да успешно води даље своје војне операције. Јасно је да је овај филм приказиван искључиво грађанима СССР-а и припадницима цивилне одбране, али је такође занимљиво видети и тадашња схватања државног апарата СССР-а о томе како би нуклеарни сукоб на територији Совјетског Савеза изгледао, заједно са тадашњим процедурама и протоколима локалних власти и партијског руководства у случају оваквог једног апокалиптичног сценарија.

Следећа декада, седамдесете године прошлог века, доносе нам три филма за анализу. „Изотопски индикатор"[36] је типичан шпијунско-детективски филм из доба Хладног рата. У питању је шпијунска драма у којој се елитни обавештајац из „неименоване западне земље" шаље у СССР са циљем да активира мрежу агената-спавача, како би прибавио тајне везане за систем цивилне одбране Совјетског Савеза, као и податке о најновијем нуклеарном наоружању. Међутим, совјетске специјалне службе прате његове активности од почетка и води се смртоносна игра мачке и миша између искусног и способног западног агента и КГБ-а. Важно је истаћи да је у овом филму, систем цивилне одбране представљен као важан елемент стратегије одвраћања западних земаља од потенцијалног нуклеарног удара на СССР. Дакле, подвлачи се она теза коју смо могли да видимо у совјетској стратешкој мисли, а то је да је бескорисно водити атомски рат против земље која може да сачува становништво, војну резерву и индустријску производњу чак и после атомског удара.

„Изотопски индикатор" је филм који је чист продукт своје ере, тј. својеврсне ПР (*public relations*) кампање покренуте почетком седамдесетих од стране тадашњег шефа КГБ-а и будућег генералног секретара КП СССР, Јурија Владимировича Андропова (*Юрий Владимирович Андропов*). Андропов је схватао колико су књиге и филмови важни инструменти популарне културе и због тога је под његовим личним руководством покренут талас филмова о агентима совјетских специјалних служби, од времена бољшевичке револуције и грађанског рата до савремених дана. Оно што је и те како занимљиво је то што је Андропов инсистирао на томе да се непријатељи увек приказују не само веродостојно, већ и као јаке личности, којима не недостаје шарма, интелекта и способности. На тај начин, обичном грађанину би било јасно да је совјетски обавештајац надмашио „не карикиране

[36] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=5Ne-3p0lD8SI. Прим.аут.

идиоте, већ праве, лукаве професионалце".[37] То се свакако види и у овом филму, који успешно комбинује тему компетентног и опасног противника са темом нуклеарног оружја и нуклеарног одвраћања.

Следећи филм из ове декаде, „Избор мете"[38] у својој је основи играни приказ историје совјетског нуклеарног програма од 1945. године до августа 1949. године и детонације прве совјетске атомске бомбе РДС-1 на Семипалатинском полигону (*Семипалатинский испытательный полигон*). Приказују се разне епизоде које су биле кључне за развој нуклеарног оружја у СССР-у, под руководством научног и војног особља попут Абрама Фјодоровича Иофеја (*Абрам Фёдорович Иоффе*) – оца совјетске физике, Бориса Љвовича Ваникова (*Борис Львович Ванников*) – једним од главних руководилаца совјетског нуклеарног програма (у филму се не помиње именом и презименом, већ се узима као основа лика измишљеног за филм лика који је назван Виталиј Зубавин, а који у филму врши исту функцију као и Ваников) и наравно, Игора Васиљевича Курчатова (*Игорь Васильевич Курчатов*) – оца совјетске атомске бомбе и његовог ученика Абрама Иофеја.

Овај филм је занимљив из више разлога – пре свега наравно, совјетским грађанима (али и иностраној публици), показују се успеси совјетске науке и војно-политичког руководства у томе да релативно брзо обезбеди оружје разарајуће моћи, које су западне силе, према уверењу војно-политичког руководства СССР, биле спремне да употребе у свеопштем рату против Совјетског Савеза. Затим, приказују се и ужаси атомског оружја, као и јасно пропагандно позиционирање совјетске државе да за разлику од капиталистичких земаља, СССР жели да обезбеди себи не само сигурност, већ и миран развој атома ради бенефита читавог човечанства, тј. акцентују се и алтруистичко-пацифистички мотиви совјетских научника. Дакле, за разлику од САД, које су употребиле атомско оружје на Хирошиму и Нагасаки, СССР се представља као „одговорни играч" на светској сцени – што је и те како била важна порука коју је Москва промовисала током периода тзв. детанта (*détente*) између САД и Совјетског Савеза седамдесетих година двадесетог века.

На крају, треба истаћи да филм, због тадашње политике совјетског руководства, игнорише неке чињенице у развоју совјетске атомске бомбе, а то је пре свега улога Лаврентија Павловича Берије (*Лаврентий Павлович Берия*). Берија је као шеф Народног комесаријата унутрашњих послова (*Народный комиссариат внутренних дел – НКВД*) подносио обавештајне извештаје Јосифу Стаљину (*Иосиф Виссарионович Джугашвили Сталин*) везане за развој америчког нуклеарног програма и лично је по његовом наређењу надгледао развој совјетског развоја атомске бомбе.[39] То се

[37] Замостьянов А.А. (2022). Облик настоящего чекиста. *Историк*, №95 ноябрь 2022. URL: https://xn--h1aagokeh.xn--p1ai/journal/post/6922 Приступљено: 14.03.2026.

[38] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=nlELmjekIq8 (први део) и https://www.youtube.com/watch?v=goavuJufU9Y (други део). Прим. аут.

[39] Сказочкин А. В. (2019) „Атомный проект" СССР: некоторые управленческие аспекты. *Управление наукой: теория и практика* 1 (1), стр. 163-165.

види и из Указа Државног комитета за одбрану СССР (*Государственный комитет обороны – ГКО*) бр. 9887, од 20. августа 1945. године, којим се Лаврентије Берија поставља за главног руководиоца Специјалног комитета ГКО за развој атомске бомбе.[40] Наравно, реалности односа совјетског руководства према лику и делу Берије, од Никите Хрушчова (*Никита Сергеевич Хрущёв*) па надаље, свакако су значили да његова улога у развоју совјетске атомске бомбе неће бити приказана совјетским гледаоцима.

Последњи филм из ове декаде у нашој анализи је „Тешка вода"[41], који одскаче по свом садржају од претходна два филма. Укратко, филм се бави животом и радом посаде совјетске атомске подморнице која извршава своје задатке у непријатељским водама на врхунцу Хладног рата и нових тензија између САД и СССР. Акценат је стављен како на личне односе и животе чланова посаде, тако и на функционисање саме атомске подморнице које се са правом сматра „чудом технике" сваке земље које их поседује. Филм је ипак без сцена међуподморничке борбе или побуне на броду, као што је то случај са каснијим холивудским панданима попут „Гримизне плиме" (*Crimson Tide*) или „Лова на Црвени октобар" (*The Hunt for Red October*), већ је типично за совјетске филмове акценат стављен на људски фактор. Дакле, главна порука филма је пре свега упућена совјетским гледаоцима, али и морнарима и официрима совјетске ратне морнарице, о престижу, дужности али и опасностима њихове професије.

За наредну декаду, тј. осамдесете године, можемо да кажемо да су најплодоносније и најзанимљивије за совјетску кинематографију и филмове које се баве нуклеарним оружјем и последицама нуклеарног рата. Филмове из ове декаде можемо да поделимо у две групе, једну у чијој основи се налази совјетска „контрапропаганда" западним војним акционим филмовима и другу групу, која је више усклађена са визијом Горбачова и тадашњег војног врха СССР о ужасима потенцијалног нуклеарног рата и страхом од уништења човечанства уколико би се тако нешто и догодило. Дакле, у прву групу филмова, можемо да определимо следећа остварења: „Случај у квадрату 36-80" и „Самостално једрење", као и „Крик делфина". У другу групу, можемо да уврстимо „Писма мртвог човека" и „Наићи ће меке кише".

Што се тиче филмова из прве групе, обратићемо пажњу прво на остварења Михајла Јосифовича Туманишвилија, „Случај у квадрату 36-80"[42], касније познатијег још као и „Совјетски топ-ган" (*Top Gun*) због своје радње (иако је овај амерички филм

[40] Постановление ГКО СССР № 9887 «О Специальном комитете при ГКО СССР». 20 августа 1945 г. // РГАСПИ. Ф. 644. Оп. 2. Д. 533. Л. 80-85. Подлинник. Машинописный текст. URL: https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/282809-postanovlenie-gko-sssr-locale-nil-9887-locale-nil-o-spetsialnom-komitete-pri-gko-sssr-locale-nil-20-avgusta-1945-g#mode/inspect/page/1/zoom/4 Приступљено: 14.03.2026.

[41] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=Uqt-94PQDzN8. Прим.аут.

[42] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=A13A_78z-kQY. Прим.аут.

изашао четири године касније), и „Самостално једрење”[43], познатији још као и „Совјетски Рамбо” (*Rambo*). Оно што је значајно истаћи за ове филмове да су непријатељи јасно означени као припадници обавештајних служби и оружаних снага САД, за разлику од већине претходних шпијунских, ратних или акционих филмова у којима су непријатељи долазили из неименованих западних земаља. И у оба филма, одметнути елементи америчке војске и/или обавештајних служби прете да употребом нуклеарних пројектила изазову отворени војни сукоб између САД и СССР, који у оба случаја бива спречен интервенцијом совјетских снага, пре свега ратне морнарице.

Трећи филм из ове групе, „Крик делфина”[44], такође прати морнаричку тему претходна два, али из занимљивијег угла, с обзиром на то да је главни фокус на америчку нуклеарну подморницу и њену посаду. Они су приказани истовремено као и претња по човечанство због њихове жеље да се услед колективне хистерије и болести лансирају оружје за масовно уништење ради започињања апокалипсе, али такође постају и пример људске савести и самопожртвовања, што их истовремено и хуманизује, али и искупљује као противника. Иако је филм служио у својој основи као „контрапропагандни” Западу на свом идеолошко-политичком плану, тадашњи совјетски филмски критичари давали су негативне оцене овом филму, од сценарија до изведбе, што показује у неку руку истанчан укус совјетске публике чак и са филмовима ове врсте.[45]

Почетком осамдесетих година прошлог века, Хладни рат достизао је свој врхунац. Вероватно још од Кубанске кризе свет није био толико на ивици избијања нуклеарног рата, као за време одржавања масовне НАТО војне вежбе Ејбл Арчер 83 (*Able Archer 83*) новембра 1983. године, која је изузетно реално симулирала потенцијални нуклеарни сукоб – што је навело Москву на помисао да је у питању заиста намера САД и њених савезника да коначно покрену нуклеарни удар на СССР. Дакле, ова два филма треба да се посматрају управо у овом контексту, тако да њихов сиже, али и учешће свих родова војске СССР у њима, служило је да се са једне стране совјетском грађанину подигне морал и вера у оружане силе своје отаџбине, а са друге стране противнику, тј. западним земљама пошаље јасна порука да је совјетска војна сила технолошки развијена, да је сачињена од професионалаца, и да су сви, „од војника и морнара, до маршала и адмирала”, спремни на личну жртву како би се испунили борбени задаци.

Такође, занимљиво је приметити да су ови филмови имали карактеристичан „морнарички тон” у својој радњи, што је био углавном случај са совјетским филмовима који су на неки начин морали да парирају Западу по свом садржају и форми. То се објашњава тиме да је једно од ретких равноправних поља између СССР-а и САД-а

[43] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=3hwq-jvQ18vg. Прим.аут.

[44] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=cZqR-xs-yPc. Прим.аут.

[45] Федоров А. В. 30. јул 2020. *Крик дельфина* (СССР, 1987): мнения. URL: https://dzen.ru/a/XyGF0ReiyHwwaLz3 Приступљено: 14.03.2026.

био управо војни сукоб на мору, морнарица, радарски системи, ракетна технологија, итд., другим речима – она област где су и Вашингтон и Москва имале некакав паритет. Такође, фокусирајући се на униформисане морнаре и официре обеју страна, као и на унутрашњост бродова, који су и у СССР-у и у САД-у били на технолошки једнаком нивоу, није изазивало потребу да се приказују други аспекти живота западних земаља. Дакле, овакви филмови нису морали да приказују западну цивилну одећу, популарне напитке, аутомобиле, другим речима, страну робу широке потрошње која би могла да изазове „нездраву помаму међу (совјетским) становништвом".[46]

Из друге групе филмова ове декаде, издвојили смо „Писма мртвог човека"[47] и „Наиђи ће меке кише"[48]. Већ је речено да они одражавају пацифистичке ставове према нуклеарном оружју и рату који су се пре свега могли чути од стране Михаила Горбачова, али и једног дела војног врха Совјетског Савеза. Тема оба филма је нуклеарна катастрофа и крај човечанства који се већ догодио. „Писма мртвог човека", сниман са жуто-смеђим сепија филтером, и са призорима клаустрофобичних бункера и склоништа, разрушених градова, и малобројним преживелима који су последњи, нестајући трагови човечанства, покушава да пронађе одговор на вероватно једино преостало питање, а то је „како је човечанство могло да допусти да до овога свега дође?"[49] На самом сценарију, поред Лопушанског, радили су и Алексеј Герман (*Алексей Юрьевич Герман*), Вјачеслав Рибјаков (Вячеслав Михайлович Рыбаков), као и један од браће Стругацки (*братья Стругацкие*), Борис Стругацки (*Борис Натанович Стругацкий*). Занимљиво је то да је његов брат Аркадиј Стругацки (Аркадий Натанович Стругацкий), за овај филм рекао да је једини инострани филм који може да се упореди са њим, једино „На плажи" (*On the Beach*), режисера Стенлија Крамера (*Stanley Earl Kramer*).[50]

Важно је истаћи и то да су се „Писма мртвог човека" појавила у биоскопима истовремено са чернобиљском катастрофом (*Чернобыльская авария*). Совјетски грађани су одласком у биоскопе на пројекцију овог филма на екрану видели све оно што се заиста догађало у њиховој земљи: људе у гас-маскама, евакуације, последице зрачења и свеопшти страх.[51] „Писма мртвог човека" су постигла значајан

[46] Федоров, А. В. (2009) Сравнительный анализ медийных стереотипов времен «Холодной войны» и идеологической конфронтации (1946-1991). *Медиаобразование*, (4), стр. 75.

[47] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=bjPjFK-DxjUo. Прим.аут.

[48] Доступан на веб-сајту Јутјуб (*Youtube*), URL: https://www.youtube.com/watch?v=tt-bRm-7qiqk. Прим.аут.

[49] Исто, стр. 79.

[50] Огнев К.К. (2018) Экранизации братьев Стругацких и эволюция отечественного кинематографа. *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки*, 18 (1), стр. 42.

[51] РИА Новости, 20. октобар 2025. „Письма мертвого человека": история самого страшного фильма в СССР. URL: https://ria.ru/20251029/film-2051582785.html Приступљено: 14.03.2026.

успех и у иностранству. Овај филм се приказивао у великом броју земаља, што је био редак случај за неко остварење совјетске кинематографије из тог времена, а такође је добијао и награде на престижним светским филмским фестивалима. Међутим, и у самом СССР-у, филм је доживео неслућени успех за остварење које у својој основи био филм о нуклеарној катастрофи, крају човечанства и филозофији живота и смрти. Према доступним подацима, њега је погледало око 9,1 милион совјетских грађана.[52]

Краткометражни анимирани филм „Наићи ће меке кише" такође прати нихилистички тон „Писама мртвог човека". Овај анимирани филм се заснива на истоименој краткој причи (у оригиналу *There Will Come Soft Rains*) америчког писца научне фантастике Реја Дагласа Бредберија (*Ray Douglas Bradbury*). Приметне су неке измене у односу на оригиналну причу, али премиса остаје иста – уништено човечанство, роботи са вештачком интелигенцијом (ВИ) који извршавају своје кућне задатке за своје већ одавно мртве господаре, као и жаљење за заувек изгубљеном прошлошћу. Овај анимирани филм од свега десет минута освајао је признања и награде како на домаћим, тако и на међународним филмским фестивалима, а занимљиво је и то да је према речима режисера Тулјахоџаева, британски принц (сада већ монарх) Чарлс (*Charles III*) купио двогодишња права на филм како би се приказивао на лондонској телевизији.[53] Оба наведена филма дакле носе јасну поруку како совјетским грађанима и државном војно-политичком врху, тако и светској публици – нуклеарни рат и нуклеарно оружје води ка уништењу целокупног човечанства, и бесмислено је уопште и мислити да у таквом рату може да буде победника.

Закључак

Кроз ову анализу могли смо да видимо како се совјетска војно-стратешка и политичко-идеолошка мисао одражавала у совјетској кинематографији, у зависности од декаде у којој је филм био снимљен. Од страха војно-државног руководства да је нуклеарни напад на СССР од стране западних сила неизбежан, преко слављења науке и научника, смртоносних шпијунских игара са озбиљним, некарикираним противницима, директних окршаја совјетских снага са одметнутим елементима војно-обавештајних структура САД-а, па до својеврсне катарзе око крхкости човечанства и страхота нуклеарног армагедона – све говори у прилог томе да је совјетска кинематографија заиста пратила курс државног врха, везан за питања атомске енергије, оружја и рата.

Иако не може да се похвали бројношћу филмова о овим темама у односу на западну филмску продукцију, совјетска кинематографија је ипак посвећивала пажњу овим питањима. Свакако, треба разумети да је улога оваквих филмова била

[52] Исто.

[53] Спутник Узбекистан. 23. септембар 2018. „Будет ласковый дождь": мрачный мультфильм с глубоким смыслом. URL: https://uz.sputniknews.ru/20180923/Budet-laskovyy-dozhd-mrachnyy-multfilm-s-glubokim-smyslom-9509057.html Приступљено: 14.03.2026.

пре свега да они буду инструмент државне пропаганде, уперене и према домаћем становништву, али и према идеолошким противницима и њиховом војно-политичком врху, као и широј светској публици. У прилог томе говори и јасна контрола државног апарата над целим процесом производње и дистрибуције филма. Самим тим, анализом оваквих филмова добијамо драгоцени увид у један период не тако далеке историје, и можда можемо боље да схватимо како је једна од две светске суперсиле користила популарну културу тј. филмски медијум да пренесе своје жељене поруке домаћој и светској јавности о оваквим важним темама.

ЛИТЕРАТУРА:

Ajzenhamer V. (2023) *Celuloidna apokalipsa.* Beograd: Službeni glasnik.

Барсенков, А. С. (2012) «Новое мышление» во внешней политике СССР. *Вестник Московского университета.* Серия 25. Международные отношения и мировая политика (1).

Белошапка, Н. В. (2012) *Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева.* Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет».

Зиборова, О. (2024) Девять дней одного года (1961), реж. М. Ромм. Кинематограф для подростков и молодежи: история формирования в советский и постсоветский периоды (1).

Замостьянов, А. А. (2022) Облик настоящего чекиста. *Историк,* бр. 95, новембар 2022, URL: https://xn--h1aagokeh.xn--p1ai/journal/post/6922, приступљено 14.03.2026.

Кислухина, А. (2022) Как создавался фильм Михаила Ромма „Девять дней одного года". *Родина,* 5. март 2022, URL: https://rodina-history.ru/2022/03/05/kak-sozdavalsia-film-mihaila-romma-deviat-dnej-odnogo-goda.html, приступљено 14.03.2026.

Кокошин, А. А. (1995) А*рмия и политика: советская военно-политическая и военно-стратегическая мысль, 1918–1991 годы*. Москва: Международные отношения.

Кокошин, А. А., Балуевский, Ј. Н. и Потапов, В. Я. (2015) Влияние ядерного фактора на развитие Отечественной военной мысли. *Вестник Московского университета. Серия 25. Международные отношения и мировая политика 7(*3).

Королёв, А. Ю., Королёва, А. А. и Яковлев, А. Д. (2015) *Маскировка вооружения, техники и объектов.* Санкт-Петербург: Университет ИТМО.

Огнев, К. К. (2018) Экранизации братьев Стругацких и эволюция отечественного кинематографа. *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки 18* (1).

Печатнов, Ј. А. (2010) Ретроспективный анализ эволюции концепций сдерживания. *Вооружение и экономика 1*(9).

Подвиг, П. Л. (1998) *Стратегическое ядерное вооружение России*. Москва: ИздАТ.

Постановление ГКО СССР № 9887 «О Специальном комитете при ГКО СССР». 20 августа 1945 г. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ), URL: https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/282809-postanovlenie-gko-sssr-locale-nil-9887-locale-nil-o-spetsialnom-komitete-pri-gko-sssr-locale-nil-20-avgusta-1945-g, приступљено 14.03.2026.

Симкић, С. (2025) Нуклеарна доктрина Русије – одвраћање за 21. вијек. *Политеиа 28(14).*

Сказочкин, А. В. (2019) *«Атомный проект» СССР: некоторые управленческие аспекты.* Управление наукой: теория и практика 1(1).

Федоров, А. В. (2009) *Сравнительный анализ медийных стереотипов времен «Холодной войны» и идеологической конфронтации (1946–1991).* Медиаобразование (4).

Aleksa Filipović

Institute for European Studies, Belgrade

NUCLEAR ENERGY, WEAPONS AND FEAR IN SOVIET CINEMATOGRAPHY FROM "NINE DAYS OF ONE YEAR" TO "DEAD MAN'S LETTERS"

Abstract: This paper will present nine Soviet feature films and one animated film, produced from the early 1960s to the late 1980s, which deal with the themes of nuclear weapons, nuclear energy and the fear of nuclear war and universal destruction. The aim of this paper is to explore the connection between these films and the Soviet nuclear doctrines from the time of their creation, but also to demonstrate that the Soviet Union used feature films to convey patriotic and ideological messages to its domestic audiences, as well as certain technological and military-political messages to its main Cold War competitor – the Western, primarily American, political and military elite. It is important to point out that the state leadership of the USSR, unlike in the West and due to the specific nature of its film industry, had almost direct control over the scripts and production, and therefore over the messages these films conveyed, which makes them extremely relevant sources for understanding Soviet strategic narratives and propaganda goals.

Key words: *Soviet Union, nuclear weapons, nuclear energy, nuclear doctrine, Soviet cinema, film, animation*

Душан Чорбић

Институт за политичке студије, Београд

КЕМАЛИСТИЧКИ ПРОЈЕКАТ МОДЕРНИЗАЦИЈЕ

ЕМАНЦИПАЦИЈА ЖЕНА И СЛУЧАЈ ФИЛМА *МУСТАНГ*

DOI 10.5937/kultura2692123C
УДК 316.422(560)
791.233:392.312(560)
305-055.2(560)
32:929 Кемал М.
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Сажетак: *Циљ овог рада је анализа прихваћености кемалистичког пројекта модернизације у турском друштву, посебно у руралним деловима земље, коришћењем популарног турског филма Мустанг као илустративног примера, односно показатеља домета реформске политике кемалистичких власти. Посебан фокус је на идентитетској политици. Реч је о анализи која укључује пре свега родне, али и културолошке специфичности турског друштва. Користећи тематику филма као парадигму, у раду ће бити приказан значај традиционалних вредности као елемената који усмеравају и онемогућавају пожељне правце развоја родних односа. Другим речима, имајући у виду значај пређеног пута на развој институционалних аранжмана, евентуалне тешкоће на путу модернизације је могуће објаснити управо укорењеношћу одређених вредности у заједницама обухваћеним модернизаторским мерама.*

Кључне речи: *кемализам, модернизација, Република Турска, филм Мустанг*

Увод

Међу бројним достигнућима кемалистичких реформи посебно се истичу оне у вези са унапређењем положаја жена и женских права у турском друштву. Те мере се несумњиво могу окарактерисати као револуционарне, с обзиром на временски контекст као и утицај традиционалних вредности које су током 19. века биле препрека османском модернизаторском пројекту. Међу-

тим, то наслеђе ће у великој мери опредељивати успешност имплементације кемалистичких политика.[1] У овом раду ће се, користећи познати турски филм *Мустанг* из 2015. године, француско-турске режисерке Дениз Гамзе Ергувен (Deniz Gamze Ergüven)[2] као илустративан показатељ, испитати домет прокламоване политике у области еманципације жена, једног од најзначајнијих питања кемалистичког модернизаторског пројекта. Другим речима, полази се од претпоставке да је реформски процес највећим делом био ограничен на велике урбане центре и да, како то случај филма *Мустанг* показује, није био довољно укорењен на ширем подручју, посебно у руралним анадолским крајевима земље.

У наставку рада биће пружено одређење модернизације у складу са кемалистичким схватањем. Такође, биће приказан утицај позноосманске мисли на реформски пројекат кемалиста са посебним освртом на питање еманципације жена. Након тога ће бити наведене оне мере кемалистичких власти које су утицале на унапређење статуса жена у турском друштву. Самим тим, дата област биће сагледана и кроз перспективу турске феминистичке мисли. Најзад, кроз пример филма *Мустанг* требало би испитати главну проблематику рада – о укорењености и дометима кемалистичког реформског процеса, фокусирајући се на еманципацију жена као његов важан аспект.

Кемалистичка модернизација

Модернизација представља један од темељних аспеката кемалистичког покрета и идеологије, услед чега се кемализам неретко и дефинише као „идеологија националне модернизације".[3] Имајући у виду кемалистичко искуство, Суна Кили (Suna Kili) модернизацију дефинише као „свеобухватан процес, који обухвата и промене на микронивоу. То значи да процес модернизације мења и понашање појединаца, вредности појединаца и однос појединаца према другима и према држави".[4] У питању је „процес који ствара нову динамику, како на нивоу државе, тако и на нивоу друштва. То не значи само индустријализацију, већ обухвата велике друштвене, психолошке и политичке трансформације".[5]

Дакле, такво одређење модернизације кореспондира са кемалистичким схватањем које подразумева свеобухватне, корените промене. Принцип револуционаризма[6], односно реформизма је израз управо таквих тенденција и изражава, како

[1] Више о османском модернизаторском процесу видети у: Ортајли, И. (2004) *Најдужи век империје*, Београд: Српска књижевна задруга; Више о кемалистичим реформским мерама: Hakov, Dž. (2011) *Istorija savremene Turske*, Prizren: Centar za turkološka istraživanja Balkana.

[2] *Mustang* (2015), IMDb, https://www.imdb.com/title/tt3966404/, преступљено 13. 03. 2026.

[3] Giritli İ. Kemalism as an Ideology of Modernization, In: *Ataturk And The Modernization Of Turkey*, ed. Jacob M. Landau, (1984), Boulder, Colorado: Westview Press, p. 253.

[4] Suna Kili (2011), 92: цитирано према: Alaranta T. (2014) *Contemporary Kemalism: From Universal Secular-Humanism to Extreme Turkish Nationalism*, London and New York: Routledge, p. 26.

[5] Suna Kili (2011), 92: цитирано према: исто.

[6] Основне идеје кемализма сажете су у шест темељних принципа, усвојених на Трећем конгресу кемалистичке Републиканске народне партије (Cumhuriyet Halk Partisi) 1931. године.

истиче Џенгиз Хаков (Cengiz Hakov), „револуционарни приступ ка модернизацији турског друштва".[7] Притом, треба нагласити да кемалистичко поимање модернизације прати западни модел услед чега се кемалистички концепт често поистовећује са вестернизацијом. Наиме, да би Турска могла да опстане, да се развија и да буде конкурентна у савременом свету, мора да усвоји западни образац развоја.[8]

Иако се често истиче да овакав приступ радикалној трансформацији турске државе и друштва представља потпуни раскид са османском прошлошћу, реч је, заправо, о наставку османских деветнаестовековних модернизаторских тенденција. Многе од идеја које су кемалисти усвојили заступали су неки од позноосманских интелектуалаца који ће на крају приступити кемалистичком покрету или утицати на даљи развој Републике. То је нарочито уочљиво у случају Зије Гокалпа (Ziya Gökalp) чија је мисао увелико усмерила дате реформске токове у турском друштву, посебно у погледу политике изградње, односно обликовања турског национализма.[9] Такође, имајући у виду тематику рада, могло би се рећи да прогресиван став кемалиста тога времена према питању родних односа, посебно изражен у давању права гласа женама 1934. године[10], има своје основе у идејама неких од тих османских интелектуалаца, посебно Зије Гокалпа, Абдулаха Џевдета (Abdullah Cevdet) и Нурија Илерија (Celâl Nuri İleri).[11]

Кемалистичке реформе и еманципација жена

Као што је наведено, кемалистичку политику еманципације жена треба сагледавати као део вишедеценијских реформских тенденција започетих у Османском царству. Отуда се од 1839. године, односно покретања танзиматских реформи, може пратити еволуција положаја жена, посебно изражена у погледу образовања и права наслеђивања.[12] Са кемалистима ће те реформе добити нову димензију.

Поред наведеног револуционаризма/реформизма, у питању су још и национализам, секуларизам, етатизам, републиканизам и популизам. Према: Чорбић Д. (2024) *Кемализам као фактор настанка и развоја савремене политичке система Републике Турске*, докторска дисертација, Факултет политичких наука, Универзитет у Београду, Београд, стр. 32.

[7] Hakov, Dž. (2011), нав. дело, стр. 126.

[8] Према: Alaranta T. (2014), нав дело, стр. 53; Чорбић Д. (2024), нав. дело, стр. 33.

[9] Видети: Ziya Gökalp у: Seyhun A. (2021) *Competing Ideologies in the Late Ottoman Empire and Early Turkish Republic Selected Writings of Islamist, Turkist, and Westernist Intellectuals*, London, New York: I.B. Tauris, pp. 55–86; Uzer U. (2016) *An Intellectual History of Turkish Nationalism*, Salt Lake City: The University of Utah Press, p. 63; Чорбић Д. (2024), нав. дело, стр. 27–30.

[10] Треба имати у виду да ће жене ово право у неким европским земљама добити тек након Другог светског рата – примера ради, у Италији 1948. године, а у Швајцарској чак 1971. године. Према: D'Angelo, M. Margins and forgotten places: the Turkish national rhetoric on women from Atatürk to Erdoğan, In: *Margins and Forgotten Places: Proceedings of the interdisciplinary Ph.D. conference (Verona, 17–19 May 2021)*, eds. Fontana, S., Mattei, E., Peratello, P., Ramasso, F., Ambrosini, S., (2023), Alessandria: Edizioni dell'Orso, p. 181.

[11] Видети: Seyhun A. (2021), нав. дело.

[12] Sargsyan, Y. Kemal Atatürk's influence on the participation of Turkish women in public and political life, In: *femtalks*, eds. Hovhannisyan, S. and Markosyan, A. (2023), Yerevan: Women's

Политика лаицизма отворила је простор за радикалне искораке по питању родних односа у Турској. Јешим Арат (Yeşim Arat) истиче да је, у погледу статуса жена, секуларизам најважнији елемент кемалистичког пројекта модернизације.[13]

Тако је управо у циљу секуларизације образовања 1924. године донет Закон о уједињењу образовања који је донео родну једнакост у овој области.[14] Поред тога, усвојени су и други правни акти којима се унапређивао статус жена у турском друштву, али је врхунац свакако био Грађански законик из 1926. године којим је прокламована родна равноправност. Овај закон, писан по угледу на швајцарски модел, донео је револуционарне промене у турском друштву. Примера ради, жене су добиле право да бирају професију, забрањена је полигамија, а муслиманкама је дозвољено да се удају и за партнера различите вероисповести. Најзад, гарантовањем општег права гласа 1934. године, кемалисти су нормативно заокружили један важан аспект свог модернизаторског програма.[15]

За самог Ататурка (Kemal Atatürk) питање еманципације жена било је важан део стварања нове, модерне турске државе. Иако кемалистичке власти нису забраниле ношење мараме, оне су као модел промовисале западне одевне трендове.[16] Како примећује Џени Вајт (Jenny B. White), симбол модерне, кемалистичке Републике била је „урбана", „друштвено прогресивна" жена, чија је улога у друштву истовремено обухватала и мајчинство као „националну дужност" – образовања и васпитања деце у складу са савременим, модерним узусима.[17] Управо то је истицао Ататурк, сматрајући да развој модерног света изискује образоване мајке које би одгајале децу у складу са потребама модерног друштва.[18] Дакле, таква улога жена, мајки, из кемалистичке перспективе, третирана је као важан национални задатак.[19]

Премда је од времена Танзимата модернизација пратила образац развоја са Запада, кемалисти су покушали да свом реформском пројекту дају легитимитет позивајући се на идеје Зије Гокалпа о преисламској, турској прошлости као моделу на којем почива реформски процес. Тражећи у тим најранијим слојевима своје историје аутентичне, чисте културолошке обрасце чије би поновно усвајање за-

Fund Armenia, p. 68.

[13] Arat, Y. The Project of Modernity and Women in Turkey, In: *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, eds. Sibel Bozdogan, S. and Resat Kasaba, R. (1997), Seattle and London: University of Washington Press, p. 107.

[14] Yılmaz, E. (2022) On the Modernization Process of Turkish Women: A Symbol, Latife Hanoum, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 37, 2, p. 770.

[15] Према: Исто.

[16] D'Angelo, M. (2023), нав. дело, стр. 180–181. О личности Ататуркове супруге Латифе и њеном утицају на његове ставове по овом питању видети више у: Ülker Erkan, A. (2011) The Formation of Feminist Identity: Feminism in the 1930›S Turkey and Britain, *Kastamonu Education Journal*, 19,3, p. 1023; Yılmaz, E. (2022), нав. дело.

[17] White, J. B. (2003) State Feminism, Modernization, and the Turkish Republican Woman, *Feminist Formations, 1*5, 3, p. 146.

[18] Према: Arat, F. Z. (1994) Kemalism and Turkish Women, *Women & Politics*, 14:4, pp. 60–61.

[19] White, J. B. (2003), нав. дело, стр. 146.

право представљало повратак коренима.[20] Другим речима, Гокалпова мисао подразумева да су „други народи, у својим напорима да се прилагоде модерној цивилизацији, морали да се држе далеко од своје прошлости, док је за Турке довољно да се окрену и погледају своју древну прошлост ради инспирације".[21] Дакле, према Гокалповој концептуализацији, било је довољно загребати рану турску историју и наћи основе родно егалитарног и демократског друштва.[22]

Примена ових политика и закона је у пракси, посебно у руралним деловима Турске, била отежана вишевековним наслеђем, односно наслеђеним обичајима, менталитетом.[23] Филм *Мустанг*, о којем ће у наставку бити више речи, говори управо о таквим ограничењима кемалистичке модернизације, односно политике еманципације жена. Међутим, упркос свим препрекама на том путу, чињеница је да су кемалистичке реформе радикално поправиле положај жена и отвориле велике могућности за даљу еволуцију њиховог статуса у турском друштву.[24]

Филм Мустанг као приказ домета кемалистичке модернизације

Радња филма *Мустанг* прати живот пет сестара у малом анадолском селу. У првом плану се истиче конзервативно окружење и ауторитети у лику стрица и бабе који спутавају њихову слободу. Након игре на плажи са дечацима из села, њихово понашање бива стигматизовано од стране окружења као недолично услед чега трпе санкције затварања, ограничења слободе кретања, чиме редитељка алудира на доста дубљи проблем у турском друштву. Упркос свему томе, девојке константно пркосе и настоје да сруше наметнуте баријере бежећи из куће. Фактор слободе редитељка посебно истиче кроз праксу уговорених бракова који остављају минималну слободу избора. Ипак, једна од сестара успева да, не пркосећи утврђеним обичајима и традиционалним нормама, наметне свој избор и уда се за момка којег воли, док друга сестра невољно прихвата предодређену улогу. Даље, док две сестре слободу проналазе у бекству, последња сестра извршава самоубиство, као радикалан одговор на свој положај. Дакле, јасно је да редитељка у први план ставља суровост традиционалног, патријархалног поретка. Другим речима, филм се углавном посматра као критика патријархалног друштва и на њему заснованих родних пра-

[20] Према: Arat, Y. (2000) From Emancipation To Liberation: The Changing Role of Women in Turkey's Public Realm, *Journal of International Affairs*, 54, 1, p. 109; White, J. B. (2003), нав. дело, стр. 147–148; Arat, Y. Nation Building and Feminism in Early Republican Turkey, In: *Turkey's Engagement with Modernity*, eds. Kerslake, C., Öktem, K., Robins, P., (2010), London: Palgrave Macmillan, p. 39; Fleming, K. E. Women as Preservers of the Past: Ziya Gökalp and Women's Reform, In: *Deconstructing Images of "The Turkish Woman"*, ed. Arat, Z., (1998), New York: St. Martin's Press, p. 133.

[21] Цитирано према: Fleming, K. E (1998), нав. дело, стр. 133.

[22] Према: White, J. B. (2003), нав. дело, стр. 148.

[23] Arat, Y. (2000) нав. дело, стр. 107.

[24] Видети: Исто, стр. 114; Arat, F. Z. (1994), нав. дело, стр. 75; Kandiyoti, A. D. (1987) Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case, *Feminist Studies*, 13, 2, p. 322, 334.

вила.[25] Међутим, на дубљем нивоу, кроз радњу филма се могу посматрати домети и укорењеност кемалистичке модернизације, посебно имајући у виду поделу на урбана и рурална подручја Турске.

Као што је приказано у претходном делу рада, кемалистички идеал модерне жене се првенствено везивао за урбану средину. Реформе у погледу одевања, образовања захватале су углавном веће урбане центре, док су рурална подручја остала под великим утицајем обичаја и традиционалног морала, па је модерни образац који су промовисале кемалистичке власти био прилично стран у тим срединама, обликованим према другачијим вредностима.[26] У филму постоје сентенце које упућују на те домете, од образовања до наметања одевних норми. Такође, као што се и приказује у филму, постоје јасне родне улоге у оквиру којих је, како Мелтем Муфтулер Бац (Meltem Müftüler-Bac) примећује, главна дужност жене да се уда што пре и настави свој живот као посвећена мајка и супруга.[27] Ограничавање образовања је често у служби одржавања таквог поретка. Посебно је занимљиво пратити конзервативну реакцију током друге половине 20. века обележене настојањима свемоћне армије да очува тековине кемалистичке реформске политике.[28] Да је то проблем руралних подручја указивала су и одређена истраживања крајем прошлог века према којима је трећина женског становништва у Турској била неписмена.[29] С тим у вези, Бац наводи студију Фондације за друштвена истраживања која је утврдила постојање јасне везе између образовања и родних улога у Турској.[30]

О дометима модернизације у урбаним и руралним подручјима дуго се говорило и на основу параметара попут грађанских, односно верских бракова и броја развода.[31] Из тога се може закључити да постоји одређено идеолошко преклапање – између поделе на урбано-рурално са дихотомијама кемалистичко, односно секуларно с једне стране, и верско са друге. Филм *Мустанг* свакако прати ту идеолошку матрицу и она је јасно видљива у неким сегментима филма, попут сцене у чијој позадини се чује телевизијски говор у којем се пропагира традиционално виђење родних односа. Такође, веома је илустративан детаљ на самом крају филма, када

[25] Koçer Z. (2020) Realism as a tool to develop authenticity: orientalism in mustang, *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, 11, p. 159.
[26] White, J. B. (2003), нав. дело, стр. 147.
[27] Müftüler-Bac, M. (1999) Turkish women›s predicament, *Women's Studies International Forum*, 22, 3, p. 312; О улози и положају жене као супруге, односно мајке у оквиру таквог поретка видети више у: Kandiyoti, A. D. (1987), нав. дело, стр. 331–332.
[28] Реч је о крајње турбулентном периоду модерне турске историје, обележеном политичком нестабилношћу и честим пучевима, у којем долази до успона алтернативних, конзервативних друштвено-политичких модела развоја. Војни удари су били одговор на такав развој догађаја, односно покушаји да се очувају кемалистичке основе поретка. Видети више у: Чорбић Д. (2024), нав. дело.
[29] Yeni Yüzyil, 1997; World Bank Development Report, 1995, наведено према: Müftüler-Bac, M. (1999), нав. дело, стр. 312.
[30] Report on Domestic Violence, 1995, наведено према: Исто.
[31] Abadan-Unat, 1981, наведено према: D'Angelo, M. (2023), нав. дело, стр. 183.

одбегле сестре проналазе уточиште код учитељице, приказане на самом почетку филма, у сцени која приказује њен одлазак из села, односно премештај у Истанбул. Могло би се рећи да овај приказ има пренесено значење ако се има у виду улога учитељица у просвећивању становништва и ширењу кемалистичких идеала у раној фази Републике. Наиме, власти су, како примећује Џени Вајт, слале у недовољно развијена подручја младе Републике учитеље, међу којима значајан број жена, „не само да шире образовање, већ и да представљају и моделирају културне норме нове државе. Идеалистичке младе жене, многе и саме руралног порекла, школовале су се за учитељице и одлазиле да живе и раде у руралним местима".[32] Слика учитељице је заправо симбол кемалистичке еманципације и оних вредности које Дениз Гамзе Ергувен супротставља вредностима које баштини актуелна власт.[33] У том контексту, не чуди ни њена изјава да су је протести против режима у Гези парку 2013. године инспирисали да сними овај филм.[34]

Такође, још једна сцена из филма је и те како индикативна у контексту поменуте дихотомије. Реч је о бекству из села у Истанбул. Како Зејнеп Кочер (Zeynep Koçer) примећује, у сцени која приказује њихов долазак у Истанбул, сестре прелазећи мост на Босфору практично прелазе из Азије у Европу.[35] Као што је речено, оне беже у највећи град Турске тражећи оно што им је ускраћено у месту рођења. У тој сцени можемо читати управо о расцепу између урбаног и руралног, модерног и традиционалног. Дакле, мост би се могао посматрати као метафора која приказује различите вредносне и друштвене аспирације, односно која говори о датим поделама унутар турског друштва. Самим тим, кемалистичка модернизација се може окарактерисати као полазна тачка за адекватно разумевање поделама обележеног друштвеног амбијента којим се овај филм бави.

Међутим, треба напоменути да дихотомија урбано-рурално данас не представља искључиво поделу између села и града с обзиром на велика померања становништва и миграције из сеоских средина у градове.[36] Већина становништва данас је концентрисана у великим урбаним центрима и, како то примећује Џени Вајт, полаже право на благодети урбаног живота, односно „оно што се оспорава је вестернизовани, секуларни аспект републиканских идеала животног стила, а не модерност, образовање, демократија, грађанско учешће и медији, који су постали стабилан оквир унутар којег се расправља о питањима политике идентитета у Турској".[37]

Притом, када је реч о односу кемалистичких реформатора спрам родне равноправности, феминистички покрет је с временом заузимао критичнији став према

[32] White, J. B. (2003), нав. дело, стр. 147.
[33] Према: Akçalı, E., Çakırlar, C. and Güçlü Ö. (2023) *Mustang: Translating Willful Youth*, London and New York: Routledge, pp. 38–39.
[34] Arman 2015; Gürcü 2015, наведено према: исто, стр. 7.
[35] Koçer Z. (2020), нав. дело, стр. 166.
[36] White, J. B. (2003), нав. дело, стр. 157.
[37] Исто, стр. 157–158.

тим мерама. С тим у вези, када је реч о кемалистичком реформском процесу, Кочер истиче да „Ататуркове реформе у области женских права су у великој мери унапредиле статус жена, али нису промениле патријархалне норме морала”[38], односно да „иако је нова Република прекинула везе са Османским царством у погледу политичке, економске и друштвене инфраструктуре, друштвене вредности по питању пола су остале патријархалне”.[39] Насупрот томе, у раној фази развоја Републике, феминизам је посматран у контексту кемализма и кемалистичких реформи које су донеле револуционарне промене по питању статуса жена у турском друштву.[40] Џени Вајт сугерише да се наведена кемалистичка политика фокусирала на јавну емаципацију жена, али без дубљег залажења у проблеме њиховог приватног живота.[41] Основна мисао те критике је да су „жене еманциповане, али неослобођене”[42], чиме се указује на ограниченост процеса модернизације у том погледу. Филм Дениз Гамзе Ергувен прати управо тај критички образац.[43]

Ипак, као што је раније речено, кемалистички допринос побољшању положаја жена је неспоран. Њихова реформска политика је поставила основе за даљу еволуцију родних односа. Како Арат примећује, „било би погрешно посматрати кемалистичке реформаторе и савремене феминисткиње у опозиционом смислу. Упркос својој побуни, феминисткиње, у својој потрази за аутономијом, доприносе либералном, секуларном, демократизујућем политичком уређењу, за шта се залаже западњачка република коју су кемалисти основали”.[44]

Закључак

Формирањем Републике, кемалистичке власти на челу са Кемалом Ататурком су успеле да за кратко време поставе основе за трансформацију турског друштва. Модернизација је донела радикалне промене у друштвено-политичком амбијенту, рушећи наслеђене османске институције. Но, то није значило потпуни раскид са османским наслеђем. Као што је приказано, модернизаторски пројекат је плод позноосманске мисли развијане од стране низа интелектуалаца чије ће идеје бити имплементиране након проглашења Републике.

Реформе, спровођене *одозго* у кратком временском периоду, нису могле да пониште векове османског наслеђа. Нове институције и закони прокламовани модернизацијом одражавали су западне вредности које су, у многим аспектима, биле

[38] Koçer Z. (2020), нав. дело, стр. 166.
[39] Исто.
[40] Према: Müftüler-Bac, M. (1999), нав. дело, стр. 307.
[41] White, J. B. (2003), нав. дело, стр. 147.
[42] Kandiyoti, A. D. (1987), нав. дело.
[43] Исламистички кругови су дуго износили оптужбе да су занемарени јер је културна сфера, односно филмска индустрија под контролом кемалистичких, секуларних елита. Према: Yaren, Ö. and Karademir Hazır, I. (2020) Critics, politics and cultural legitimation: An exploratory analysis of the Turkish film field, *European Journal of Cultural Studies*, 23, 4, p. 7.
[44] Arat, Y. (1997), нав. дело, стр. 109.

стране овом поднебљу. Управо зато су кемалистички напори наилазили на отпор у руралним анадолским срединама. Није то био искључиво отпор модернизацији. Реч је о неприхватању културног модела услед чега ће се касније и развијати алтернативни пројекти утемељени у исламским вредностима.[45]

Иако је филмско остварење Дениз Гамзе Ергувен усмерено превасходно на критику патријархалног друштва и родних улога у Турској, оно, индиректно, указује и на ограниченост, неукорењеност, па чак и површност модернизаторске политике у области родне равноправности. Другим речима, свака анализа успешности неког реформског пројекта мора узети у обзир значај наслеђених институција, обичаја и уверења.

ЛИТЕРАТУРА:

Akçalı, E., Çakırlar, C. and Güçlü Ö. (2023) *Mustang: Translating Willful Youth*, London and New York: Routledge.

Alaranta T. (2014) *Contemporary Kemalism: From Universal Secular-Humanism to Extreme Turkish Nationalism*, London and New York: Routledge.

Arat, F. Z. (1994) Kemalism and Turkish Women, *Women & Politics*, 14:4, pp. 57–80.

Arat, Y. (2000) From Emancipation To Liberation: The Changing Role of Women in Turkey's Public Realm, *Journal of International Affairs*, 54, 1, pp. 107–123.

Arat, Y. Nation Building and Feminism in Early Republican Turkey, In: *Turkey's Engagement with Modernity*, eds. Kerslake, C., Öktem, K., Robins, P. (2010), London: Palgrave Macmillan, pp. 38–51.

Arat, Y. The Project of Modernity and Women in Turkey, In: *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, eds. Sibel Bozdogan, S. and Resat Kasaba, R. (1997), Seattle and London: University of Washington Press, pp. 95–112.

D'Angelo, M. Margins and forgotten places: the Turkish national rhetoric on women from Atatürk to Erdoğan, In: *Margins and Forgotten Places: Proceedings of the interdisciplinary Ph.D. conference (Verona, 17–19 May 2021)*, eds. Fontana, S., Mattei, E., Peratello, P., Ramasso, F., Ambrosini, S., (2023), Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 179–190.

Fleming, K. E. Women as Preservers of the Past: Ziya Gökalp and Women's Reform, In: *Deconstructing Images of "The Turkish Woman"*, ed. Arat, Z., (1998), New York: St. Martin's Press, pp. 127–138.

Giritli İ. Kemalism as an Ideology of Modernization, In: *Ataturk And The Modernization Of Turkey*, ed. Jacob M. Landau, M. J. (1984), Boulder, Colorado: Westview Press, pp. 251–253.

[45] Погледати запажање Цени Вајт цитирано у претходном поглављу.

Hakov, Dž. (2011) *Istorija savremene Turske*, Prizren: Centar za turkološka istraživanja Balkana.

Kandiyoti, A. D. (1987) Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case, *Feminist Studies*, 13, 2, pp. 317–338.

Koçer Z. (2020) Realism as a tool to develop authenticity: orientalism in mustang, *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, 11, pp. 158–169.

Müftüler-Bac, M. (1999) Turkish women's predicament, *Women's Studies International Forum*, 22, 3, pp. 303–315.

Mustang (2015), 13. 3. 2026., https://www.imdb.com/title/tt3966404/.

Sargsyan, Y. Kemal Atatürk's influence on the participation of Turkish women in public and political life, In: *femtalks*, eds. Hovhannisyan, S. and Markosyan, A. (2023), Yerevan: Women's Fund Armenia, pp. 66–82.

Seyhun A. (2021) *Competing Ideologies in the Late Ottoman Empire and Early Turkish Republic Selected Writings of Islamist, Turkist, and Westernist Intellectuals*, London, New York: I.B. Tauris.

Uzer U. (2016) *An Intellectual History of Turkish Nationalism*, Salt Lake City: The University of Utah Press.

Ülker Erkan, A. (2011) The Formation of Feminist Identity: Feminism in the 1930›S Turkey and Britain, *Kastamonu Education Journal*, 19,3, pp. 1013–1028.

White, J. B. (2003) State Feminism, Modernization, and the Turkish Republican Woman, *Feminist Formations*, 15, 3, pp. 145–159.

Yaren, Ö. and Karademir Hazır, I. (2020) Critics, politics and cultural legitimation: An exploratory analysis of the Turkish film field, *European Journal of Cultural Studies*, 23, 4, pp. 1–19.

Yılmaz, E. (2022) On the Modernization Process of Turkish Women: A Symbol, Latife Hanoum, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 37, 2, pp. 765–780.

Ортајли, И. (2004) *Најдужи век империје*, Београд: Српска књижевна задруга.

Чорбић Д. (2024) *Кемализам као фактор настанка и развоја савременог политичког система Републике Турске*, докторска дисертација, Факултет политичких наука, Универзитет у Београду, Београд.

Dušan Čorbić

Institute for Political Studies, Belgrade

THE KEMALIST MODERNISATION PROJECT

WOMEN'S EMANCIPATION AND THE CASE OF THE FILM *MUSTANG*

Abstract: The aim of this paper is to examine the extent to which the Kemalist modernisation project has been accepted within Turkish society, with particular emphasis on rural areas. The example of the popular Turkish film *Mustang* is used as an illustrative case study and as an indicator of the reach of the reform policies implemented by the Kemalist authorities. Special attention is devoted to the issues of identity politics. The analysis has primarily addressed gender relations, while also taking into account the broader cultural specificities of the Turkish society. By employing the thematic framework of the film as an analytical paradigm, the paper has explored the role of traditional values as factors that both shape and constrain the intended transformation of gender relations. In this context, although significant progress has been made in the development of institutional arrangements, the difficulties encountered in the process of modernisation may be explained by the persistence of deeply rooted value systems within communities subjected to modernisation policies.

Key words: *Kemalism, modernisation, Republic of Turkey, film Mustang*

Julija Brsakoska Bazerkoska

Ss. Cyril and Methodius University, Law Faculty, Skopje, North Macedonia

CLIMATE CHANGE AND POPULAR CULTURE

CAN THE CLIMATE ACTION BE INFLUENCED BY THE POP NARRATIVE?

DOI 10.5937/kultura2692135B
УДК 316.7:504.7
502.12:551.583
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Abstract: *Climate change is a global challenge with direct environmental, political and socioeconomic repercussions for countries and peoples around the world. It is a direct threat, for example, to the territories of some states due to rising sea levels or fires and droughts. Furthermore, it is also a risk multiplier, undermining food security, energy security, economic security, the access to fundamental natural resources, and impacting the health of individuals and communities. This paper will examine the role of the popular culture in defining the climate change narratives throughout the decades. It will elaborate on the importance of how the pop culture and science communicate climate change to the broader public, but also to the political elites. It will analyse how the climate change, as a multidimensional problem, is seen in the popular culture and how the popular culture influenced the environmental movement in the defining moments of the international climate action. Moreover, given that a significant number of people derive a substantial proportion of their information on the threat of climate change, from popular culture works such as catastrophe movies, the paper will also offer an overview of the nature of the representations produced in movies and how they are shaping contemporary climate change narratives.*

Key words: *Climate change, Popular culture, International environmental movement, Climate action*

Introduction

In the words of the UN Secretary-General: "the world is on the brink of a climate catastrophe, and current actions and plans to address the crisis are insufficient. Without transformative action starting now and within the current decade to re-

duce greenhouse gas emissions deeply and rapidly in all sectors, the 1.5°C target will be at risk and with it the lives of more than 3 billion people." [1] Today we live in a "triple planetary crisis" of climate change, pollution and nature loss that has a direct and severe impact on a broad range of human rights, including the rights to adequate food, water, education, housing, health, development, and even life itself. Climate change is an actual, *global* challenge with direct environmental, political and socioeconomic repercussions for countries regardless of national borders or sovereignty.[2] There is little room for doubt that climate change is the environmental problem that threatens humankind most severely. Its effects are so dramatic and inclusive that if we are not prepared to change our way of life, and states do not reassess their deeply held political and economic values, the future predicted by scientists is difficult even to imagine.[3]

Despite scientific discussion about synergies for climate change mitigation and adaptation, there is a long way to go until the lay public fully understands the complexity of the issue. The gap between scientific community and public understanding of climate change exists due to the deeper political and cultural forces in the international society that hinder deep changes in environmental behavior. Cultures, values, and world perspectives need to be addressed for a social shift toward climate change to become possible.[4]

Throughout the decades, the popular culture and the international relations are communicating in the area of creating a fund of common knowledge about certain issue. The popular culture, through TV shows, movies and documentaries, commercials and music videos, reinterprets the social and societal reality through a fictional narrative. This fictional narrative has a potential to influence great number of people, since the popular entertainment is a sort of second order representation[5] of numerous issues in international

[1] UN Doc. A/78/80-E/2023/64, *Progress towards the Sustainable Development Goals: towards a rescue plan for people and planet,* Report of the Secretary-General (special edition), 27 April 2023, p.20.

[2] Brsakoska Bazerkoska J. and Stojkovski Lj., 'Critical Perspective on Climate Action in Republic of North Macedonia', in *The Sustainable Development Goals: How to Accelerate Their Achievement in North Macedonia and Leave No One Behind,* IHR, Skopje, 2024; Stojkovski Lj. and Brsakoska Bazerkoska J., Climate Change as a Security Issue in the Western Balkans, Contemporary Macedonian Defence, no.46, Skopje, 2024.

[3] See more on these issues in: Louka E. 'International Environmental Law – Fairness, Effectiveness and World Order', Cambridge University Press, Cambridge, 2006; Sosa-Nunez G. and Atkins E., eds., 'Environment, Climate Change and International Relations', E-International Relations Publishing, 2016, available at: https://www.e-ir.info/2016/05/23/environment-and-international-politics-linking-humanity-and-nature/; Castro Pereira J. *Environmental issues and international relations, a new global (dis)order - the role of International Relations in promoting a concerted international system*, Revista Brasileira de Política Internacional, Vol. 58, No.1, 2015.

[4] Sakellari M. *Cinematic climate change, a promising perspective on climate change communication*, Public Understanding of Science, 24(7), 2015, pp. 827-841.

[5] What we know about international relations is based on the externally created representation of the international actors, different issues and processes. However, these representations are not all the same. Some of them are based on the so called first order representation which is based in public speeches and statements of the world leaders, as well as through journalist's interpretations. The popular culture offers us the second order representation throughout fiction.

relations in which the people invest enormous energy and time.[6] According to Bulfin, the popular culture gives us an important means by which to access the "structures of feeling" that characterize a society at a particular historic juncture: the views held and emotional states experienced by significant amounts of people as evident in disparate forms of cultural production.[7] The popular culture has an effect upon the society in which it is consumed, as well as reflecting that society's desires and concerns. In the same manner, for the issues connected with climate change, the popular culture is a powerful source for communicating a narrative that provides genuinely new information and plausible cinematic events and it has the ability to affect the climate change perceptions. Although the nature of the effects may be difficult to quantify, this paper will aim to give an overview and to summarize how the popular culture, mainly through movies and documentaries, communicates the importance and the urgency of the threats posed by the climate change. It will elaborate on the importance of the issue of climate change in the international relations and will attempt to identify whether the popular culture had influenced the international environmental movement that placed the climate change high on the international relations agenda. Finally, it will argue that although the effects of popular culture on the broader perception of climate change may be sporadic and short-lived, the pop culture has an important role to play for the people to grasp with such a vast, abstract and immense geographic and chronological phenomenon that is the climate change.

The Importance of the Issue of Climate Change in the International Relations

As one of central global issues of the 21st century, climate change represents a completely new and indistinct threat to the global climate system upon which the entire humankind depends. Climate change effects need to be mitigated fast, mainly because humanity has reached a point in which climate change poses an increased risk to people, the economy, infrastructure, ecosystems, societies and international relations.[8] The scientists are trying for decades to understand the chemical process that gives the CO2 and the other greenhouse gases the ability to cause the warming of the planet through the "greenhouse effect". In the 19th and 20th centuries, a series of scientific studies made the case that humans, through industrialization, were affecting climate change. Although, there was scientific evidence already in 1859 of the "greenhouse effect"[9], it was only during the second half of the 20th century when a growing scientific evidence for climate

[6] Ajzenhamer V., 'Celuloidna Apokalipsa: Kako je Amerika naučila da brine i da se plaši A-bombe', JP Službeni Glasnik, 2024, pp 25-29.

[7] Bulfin A., *Popular culture and the "new human condition": Catastrophe narratives and climate change*, Global and Planetary Change, Vol. 156, 2017, pp. 140-146.

[8] Hunter D., Salzman J. and Zaelke D., 'International Environmental Law and Policy', West Academic, New York, 2021.

[9] John Tyndall proved the 'greenhouse effect" in 1859 by demonstrating that gases have different absorption patterns – more on this issue in Hall N., *The istitutionalisation of Climate Change in Global Politics*, in Sosa-Nunez G. and Atkins E., eds., 'Environment, Climate Change and International

change started to emerge. In the 1950s and 1960s, scientists began modelling carbon dioxide levels and found further evidence of anthropogenic climate change.[10] In 1990, the Intergovernmental Panel of Climate Change (IPCC) published its first report outlining the scientific evidence for anthropogenic climate change.[11] There is now a clear consensus that greenhouse gas emissions have led to an increase in the global average temperature, which further contributes to numerous other effects. Serious consequences are foreseen, like temperature increase from 2 to 5 ^{0}C which will lead to the melting of the glaciers on the North and the South Pole and the increase of the sea level which will affect directly the coastal lands and the island states and will increase the number of hurricanes and inundations.

Despite the scientists' efforts to clarify and block the aforementioned effect, the international conscience and concern for the anthropogenic effects on the atmosphere began to develop by the end of the 70' of the past century. At this point in time, the world leaders have started to acknowledge the potential disastrous impacts of climate change.[12] Even though, at the beginning the climate change has been predominantly seen as one of a long list of environmental issues, it has slowly become the single most important global environmental issue.

In the last two decades of the past century, the United Nations Organization started to undertake the first, a little bit insecure steps towards the problem identification and solution.[13] In 1992, states met in Rio de Janeiro at the UN Conference on the Environ-

Relations', E-International Relations Publishing, 2016, pp. 60-75, available at: https://www.e-ir.info/2016/05/23/environment-and-international-politics-linking-humanity-and-nature/.

[10] Hall N., *The istitutionalisation of Climate Change in Global Politics*, in Sosa-Nunez G. and Atkins E., eds., 'Environment, Climate Change and International Relations', E-International Relations Publishing, 2016, pp. 60-75, available at: https://www.e-ir.info/2016/05/23/environment-and-international-politics-linking-humanity-and-nature/.

[11] IPCC was created in 1988 by the World Meteorological Organization (WMO) and the United Nations Environmental Programme (UNEP) with an objective to provide governments at all levels with scientific information they can use to develop climate policies. IPCC reports are key input into international climate change negotiations. The first IPCC report was published in 1990 and is available at: https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/05/ipcc_90_92_assessments_far_full_report.pdf.

[12] According to Hall N., *The istitutionalisation of Climate Change in Global Politics*, in Sosa-Nunez G. and Atkins E., eds., 'Environment, Climate Change and International Relations', E-International Relations Publishing, 2016, pp. 60-75, available at: https://www.e-ir.info/2016/05/23/environment-and-international-politics-linking-humanity-and-nature/, in 1988, British prime minister Margaret Thatcher made a speech to the Royal Society of London in which she drew attention to climate change, claiming that it is possible 'we have unwittingly begun a massive experiment with the system of this planet itself. In the same year, the foreign minister of the Soviet Union, Eduard Shevardnadze, also called for action on climate change in a speech to the UN General Assembly. During his election campaign, President George H. W. Bush pledged to hold a global conference on climate change at the White House.

[13] See further in Boisson de Chazournes L., *The United Nation Framework Convention on Climate Change: On the road towards Sustainable Development*, in Wolfrum R. ed. 'Enforcing Environmental Standards: Economic Mechanisms as Viable Means?', Max-Planck-Institut fur auslandisches offentiches Recht und Volkerrecht, 1996, pp.285-300; Cameron J., *Climate change in business*

ment and Development - the Earth Summit. The Earth Summit was the largest global environmental meeting since the Stockholm Environmental Conference in 1972, when states acknowledged their duty to protect and improve the environment. In the lead-up to and during the 1992 Rio Earth Summit conference, the world leaders highlighted a number of environmental problems including biodiversity, the growing ozone hole, pollution, desertification and also the problem of climate change.[14] It was during the Earth Summit when the principal global treaty for coordinating international responses to climate change - the United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC)[15] was adopted, and in 1997 was followed by the Kyoto Protocol[16] designed to use the market mechanisms in direction of greenhouse emission reductions, an indispensable measure to stop the climate changes process. UNFCCC and the accompanying international environmental treaties and documents, are considered to be the "primary international, intergovernmental forum for negotiating the global response to climate change"[17]. The action to tackle climate change and its adverse effects is indispensable for sustainable development and it is inevitably connected to various other objectives and aspects of sustainable development, like clean and sustainable energy, air and marine pollution, or water and food security. In this regard, a key importance is placed on the 1997 Kyoto Protocol, which "established the first binding target for greenhouse gas (GHG) emissions",[18] and on the 2015 Paris Agreement[19], which as of today has 194 parties and which requires the global temperature average to be kept well below 2°C and to pursue efforts to limit global warming to 1.5°C above pre-industrial levels. Moreover, there are many other international and regional soft or legally binding documents and requirements that complement the three main treaties in the fight against climate change and that are therefore part of the legal and institutional framework.[20]

in Freestone D. and Streck C. eds 'Legal Aspects of Implementing the Kyoto Protocol Mechanisms', Oxford University Press, 2005, pp. 25–35.

[14] See more on this in: Hall N., *The istitutionalisation of Climate Change in Global Politics*, in Sosa-Nunez G. and Atkins E., eds., 'Environment, Climate Change and International Relations', E-International Relations Publishing, 2016, pp. 60-75, available at: https://www.e-ir.info/2016/05/23/environment-and-international-politics-linking-humanity-and-nature/.

[15] United Nations Framework Convention on Climate Change, UN 1992, available at: https://unfccc.int/resource/docs/convkp/conveng.pdf.

[16] Kyoto Protocol to the United Nations Framework Convention on Climate Change, UN 1998, available at: https://unfccc.int/resource/docs/convkp/kpeng.pdf.

[17] UN Doc. A/RES/70/1, *Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development*, p.8, p.23.

[18] Winfried H., *Sustainable Development Goals: Article-by-Article Commentary,* Nomos Verlagsgesellschaft, Baden Baden, 2022, p. 491.

[19] Paris Agreement, UN 2015, available at: https://unfccc.int/sites/default/files/english_paris_agreement.pdf.

[20] For example: the Rio Declaration on Environment and Development (1992), the Aarhus Convention on Access to Information, Public Participation in Decision-making and Access to Justice in Environmental Matters (1998), the *ETS Handbook for Climate Action* (2015) or the *European Green Deal,* (2019), both by the European Commission.

Has the Popular Culture influenced the Climate Action?

There is a deep gap between the need for an immediate, extensive action to address climate change and what is the actual action taken by the countries and the international community as a whole. The lack of political will to act is not a problem of lacking scientific data. On the contrary, the scientific data and scientific evidence is so vast and is easily accessible for the broader public as well. There are numerous issues that influence the political will of the different countries' leaders[21], but one very important factor contributes towards small public pressure - the fact that climate change is of such a vast, abstract and immense geographic and chronological scale that it remains wholly remote from most people's day to day experience, even when living throughout direct manifestations of it.[22] Since the dangers of the climate change are not tangible, visible or immediate in the day to day life, many will sit on their hands and do nothing of concrete nature about them. Yet, waiting until they become visible and acute before being stirred to serious action, will be too late.[23]

Therefore, there is an urgent need for compellingly understanding the relations between each one of us and climate change. This understanding will contribute towards greater political pressure to our leaders to take decisive action, since it's not up to individual action to deal with a problem of such a global magnitude. The deeper understanding of the climate change and its effects in the broader public, will give limited space to the climate-change deniers that in the age of oblivion can easily dismiss even the directly experienced local manifestations as local aberrations instead of facets of a global systematic process. This is where the popular culture has an important role to play. The books, movies and documentaries are using the imagination to give the readers and the viewers an experience of not what the world looks like at present, but what it might look in the future if we do not take decisive action on climate change. From the late 1960s, throughout the decades, the popular culture has been used as a medium to bring the climate science closer to the people. At the beginning, it was predominantly the production in the US and Western Europe that was sending the message of the importance of climate change, reaching out only to their public. However, after the end Cold War and with the development of the internet, this content become available world-wide, spreading even more rapidly in the past fifteen years, with the rise of the streaming platforms.

Throughout the years, the popular culture had influenced people's perception of climate change in different manners. The start of the global environmental movement is widely credited to one iconic photo that transformed people's perception of their home planet. It was on the Christmas Eve in 1968, when the crew of Apollo 8 captured a spectacular sight as they orbited the Moon: the iconic picture that shows Earth peeking out from beyond the lunar surface. The image was coined "Earthrise" and it was the first colour photograph

[21] See more on this issue in: Giddens A., 'The Politics of Climate Change', Polity Press, UK, 2009.
[22] Vincent, T. J., Hamilton, J. F., *Narrativizing Climate Change through Popular Culture,* Peace Review, 32(1), 2020, pp. 95–102.
[23] This is what Anthony Giddens calls the 'Gidden's paradox', as defined in: Giddens A., 'The Politics of Climate Change', Polity Press, UK, 2009, p.2.

of Earth taken from space and quickly circulated around the world.[24] The photo lead to the creation of Earth Day in 1970, which represents an annual event promoting environmental activism and awareness.[25] It has been noted that eighteen months after the Apollo 8 astronauts shot Earthrise, 20 million people took to the streets across the US to protest environmental destruction in the first ever Earth Day.[26] The Earthrise picture showed the Earth as a little blue sphere in space, set within the black expanse, suggesting fragility and uniqueness. Almost 60 years after it was shot, this picture of the Earth as a beautiful blue marble continues to be seen as one of the most iconic environmental photographs ever taken, helping to inspire awe by giving us perspective of humanity's place in the Universe.

This perspective of humanity's place in the Universe has been reverberated repeatedly after the Earthrise, especially in several documentaries that aimed to bring the science closer to the viewers. The documentary television series "Cosmos: A Personal Voyage"[27], based on the Carl Sagan's bestseller book "Cosmos" and narrated by Carl Sagan himself, was first broadcasted in 1980 by the Public Broadcasting Service. The documentary series comprising of 13 episodes focusing on explaining the Universe, give a unique perspective of our planet. The series is notable of the groundbreaking use of special effects at the time, allowing Sagan to give better presentation of different scientific facts and is supported by the music of the Greek composer Vangelis. Although, the series discusses the implications for Earth's greenhouse effects throughout only one episode, the series overall plays an important role in bringing closer to the viewers the notion of the Earth's fragility. The 1980 Cosmos' series were followed by the 2014 series – "Cosmos: A Spacetime Odyssey"[28], and an additional sequel in 2020 – "Cosmos: Possible Worlds"[29], narrated by the astrophysicist Neil deGrasse Tyson. They were developed to bring back the foundation of science to network television. The series appeal to a wide audience, communicating the science of the laws of nature and our coordinates in space in time, and bridging the gap between the academic community and the broader public. These types of documentaries, giving the broader perspective of the Earth's position in the Universe are important for the development of the notion of climate change in the aspect of the Earth's vulnerability. This is very wittily observed by Neil deGrasse Tyson, who noted that while the Apollo missions aimed to explore the Moon, the most significant outcome was discovering the Earth by looking back. This discovery shifted the human perspective, by revealing the vulnerability of our planet.[30]

[24] Available at: https://www.nasa.gov/image-article/apollo-8-earthrise/.
[25] Gerretsen I., 'The 1968 photo that changed the world', BBC, 22.04.2024, available at: https://www.bbc.com/future/article/20230511-earthrise-the-photo-that-sparked-an-environmental-movement.
[26] Ibid.
[27] https://www.imdb.com/title/tt0081846/.
[28] https://www.imdb.com/title/tt2395695/.
[29] https://www.imdb.com/title/tt11170862/.
[30] DeGrasse Tyson N. 'Star Talk: Everything You Ever Need to Know About Space Travel, Sci-Fi, the Human Race, the Universe, and Beyond', National Geographic, 2016.

Furthermore, in addition to the documentaries that emphasize the Earth's fragility in the Universe and throughout that message reaffirm the need to tackle climate change, at the beginning of the 2000s there was a rise of documentaries that are directly addressing the issues of climate change. In 2006 the documentary "An Inconvenient Truth"[31] was released, inspired by the campaigning work of Al Gore, the United States Vice President during Clinton presidency from 1993 to 2001. The documentary was created to raise the awareness about climate change and encourage further action. The film has won an Academy Award and become the fourth highest grossing documentary of all time.[32] The lectures delivered by Gore at a number of universities and schools around the world are the central theme of the film, demonstrating the level of climate change already shaped from our consumption of carbon. The film deals with the leadership issues and the lack of political will to address climate change, mainly due to the tough and potentially unpopular actions that are required to tackle the issue.[33] Moreover, it puts a strong emphasis on the ethical problem posed by climate change, where the lack of collective action is considered to be a moral issue.[34]

One year later, a documentary produced and narrated by Leonardo DiCaprio "The 11th Hour"[35] was released, aiming at raising awareness of the depleted state of Earth's natural environment, dealing with issues of climate change, but also more broadly with issues of deforestation, air and water pollution and the extinction of species. Leonardo DiCaprio uses his popularity in promoting the importance of the climate change even further in his second documentary "Before the Flood"[36] from 2016, which gained greater popularity than the previous one. The film is cinematographically impressively done, presenting a real picture of the climate change and where we might be headed if sufficient action is not taken. The film is realistic in presenting the individual and collective actions needed to address the climate change and adapt the world and it seeks to make tangible the conclusions reached by scientific studies.

In 2021, a documentary "Burning"[37] was released, taking a look at the unprecedented, catastrophic and deadly Australian bushfires of 2019-2020 known as "Black Summer". Narrating the story from the perspective of those directly involved and affected by the fires, as well as activists and scientists, the documentary explores the global issue of climate change throughout the prism of its catastrophic consequences. Moreover, it exposes the Australian government's inaction and the irreversible damage that these catastrophic events left behind.

---

[31] https://www.imdb.com/title/tt0497116/.

[32] Coriddi J. 'An Inconvenient Truth', Policy and Practice: A Development Education Review, Vol. 6, 2008, pp. 104-106.

[33] For the deeper analysis of the documentary see: Vincent T.J. and Hamilton J.F., *Narrativizing Climate Change through Popular Culture*, Peace Review, 32:1, 2020, pp. 95-102.

[34] Fagan M. *Who's afraid of the ecological apocalypse? Climate change and the production of the ethical subject*, The British Journal of Politics and International Relations, 19(2), 2017, pp. 225-244.

[35] https://www.imdb.com/title/tt0492931/.

[36] https://www.imdb.com/title/tt5929776/.

[37] https://www.imdb.com/title/tt14671620/.

Another important aspect of presenting the climate change throughout documentaries, is throughout the prism of climate activism. In this area, "I am Greta"[38] is an important presentation of the international crusade of Greta Thunberg, the teenage climate activist from Sweden, to get the people to listen to scientists about the broader environmental issues and climate change. Greta Thunberg has become an important part of the pop culture presentation of the climate action, especially since the grassroot movements and activists have always played a very important part of the development and shaping of the international environmental movement.[39]

With the documentaries on the rise in the past decade and being easily accessible through different streaming platforms, they became more available for the broader public and a convenient way to present the complex scientific issues of climate change to a wider audience. They tend to offer an entertainment education and expose the broader public to the climate change narrative, including very often a moral framing of climate change. However, as Vincent and Hamilton argue, the environmental documentaries commonly tell only half of the story, since they explore the disaster in detail, but have great difficulty humanizing it.[40] According to them, the documentaries often present evidence of the recent or looming disaster from many different people and many different places, all of which can be done concretely, but that minimizes the depth of sympathy we can gain because of the minimal time spent in each.[41] This is where the movies, as part of the popular culture step in to fill the gap of humanizing the climate change and the potential devastation it might bring. Striking popular culture images of ice-bound cities, burnt landscapes and tidal waves have the potential to dramatically and emotively convey the dangers of climate change.

The role of the movies in presenting the climate change narrative

The movies have the potential to effectively communicate the threat of climate change and the need to address it, by reframing the perspective from a detached and scientifically-articulated problem to one of a human condition which is abrupt and personal. They have substantial influence in shaping people's perspectives on climate change issues and on the urgency of taking climate action. There is a significant number of people that derive a substantial proportion of their information on the threat of climate change, from popular culture works such as catastrophe movies.[42] Good examples of influential

[38] https://www.imdb.com/title/tt10394738/.

[39] It is interesting to mention that Greta Thunberg is also used as an inspiration for numerous children's books around the world. See as an example: Tucker Z. (author) and Persico Z. (illustrator), *Greta and the Giants: inspired by Greta Thunberg's stand to save the world*, 2019; Coombs K. (author) and Lucas S. (illustrator), *Little Naturalists: Greta Thunberg Takes a Stand*, Board book, 2022.

[40] Vincent T.J. and Hamilton J.F., *Narrativizing Climate Change through Popular Culture*, Peace Review, 32:1, 2020, pp. 95-102.

[41] *Ibid.*

[42] Bulfin A., *Popular culture and the "new human condition": Catastrophe narratives and climate change*, Global and Planetary Change, Vol. 156, 2017, pp. 140-146.

films set in bleak post catastrophe landscapes include "Waterworld"[43], "The Day After Tomorrow"[44],"Snowpiercer"[45] and "Don't Look Up"[46]. While "Waterworld" and "The Day After Tomorrow" were relatively rare in depicting climate change related catastrophe in their respective years, this topic has become a major theme more recently.

In the past decade, there have been a surge of movies that portray the short-sighted human behavior that has led to the point where the natural systems on which human life on earth depends have been severely disrupted, or even entirely destroyed rendering life on earth impossible. These movies are not always directly addressing the climate change, but the premise of the environmental disaster connected to human behavior is clearly addressed. In this group, we can enlist the following movies: "Mad Max: Fury Road"[47], "Tomorrowland"[48], "The Last Survivors"[49], "Interstellar"[50], "Blade Runner 2049"[51], "Geostorm"[52], "The Colony"[53] "The Road"[54], "The Hell"[55]. Even the "Avatar"[56] movie trilogy belongs in this group, since the movies are focusing on themes of ecological destruction, conservation, and the deep connection between indigenous communities and nature.

According to Alexa Weik von Mossner[57], the "remarkable increase in ecologically-themed dystopian science fiction narratives indicates their relevance in a time of ecological uncertainty and change". These movies articulate environmental messages in powerful ways and may be seen as indicators of real changes in worldview.[58]

Even though, it is difficult to quantity the effects of cultural production upon individuals, groups and societies, important scholarly work has been done in analyzing the

---

43 https://www.imdb.com/title/tt0114898/.
44 https://www.imdb.com/title/tt0319262/?ref_=ls_t_1.
45 https://www.imdb.com/title/tt1706620/.
46 https://www.imdb.com/title/tt11286314/. With a cast of Hollywood actors, "Don't Look Up", is a form of mainstream popular cultural engagement with climate change, where the spectacular conventions of apocalyptic (climate) films are used to satirically draw attention to the real-world climate crisis. As a product of popular culture itself, the film critiques commodity culture through a focus upon the cultural products of late-capitalism - music, film, TV, social media, and celebrity culture — situating these as contributing to public and political disengagement from crisis.
47 https://www.imdb.com/title/tt1392190/.
48 https://www.imdb.com/title/tt1964418/.
49 https://www.imdb.com/title/tt2558318/.
50 https://www.imdb.com/title/tt0816692/.
51 https://www.imdb.com/title/tt1856101/.
52 https://www.imdb.com/title/tt1981128/.
53 https://www.imdb.com/title/tt6506264/.
54 https://www.imdb.com/title/tt0898367/.
55 https://www.imdb.com/title/tt1643222/.
56 https://www.imdb.com/list/ls008734876/.
57 Weik von Mossner A., *Visceralizing Ecocide in Science Fiction Films: The Road* and *Hell*, Ecozona: European Journal of Literature, Culture, and Environment, Vol.3:2, 2012, pp. 42-56.
58 Bulfin A., *Popular culture and the "new human condition": Catastrophe narratives and climate change*, Global and Planetary Change, Vol. 156, 2017, pp. 140-146.

landmark "cli-fi"[59] disaster movie "The Day After Tomorrow" from 2004. The film was a summertime blockbuster movie, an international box-office success directed by Roland Emmerich, which depicted a series of extreme weather events triggered by global warming causing the onset of a new ice age in just a matter of days. The film features scenes that have now reached iconic status. The scenes of a massive tidal wave caused by melting polar ice swamping New York's Statue of Liberty and New York skyscrapers and bounding them in frozen waves, convey messages about climate change in an immediate and sensational manner that cannot easily be replicated by science writing or factual reporting on the issue.[60] This film in particular was a subject of several independent studies conducted in the USA, United Kingdom, Japan, and Germany[61] in order to establish what impact, if any, did the film have on public risk perceptions and conceptual models of climate change. The studies have shown that the divergent goals of mass entertainment, education, and political pressure, coexist in an uneasy tension within the film.[62] All of these independent studies have concluded that the film was to some extent effective in raising public awareness of and changing public attitudes to climate change, at least in the short term, and this despite the sarcastic response of scientists to its preposterous scenario of rapid climate change.[63] This finding was most forcefully articulated by risk perception analyst and director of the Yale Project on Climate Change, Anthony Leiserowitz.[64] After the film had played in theaters for three weekends and approximately 21 million US adults had seen it, a representative survey of the US adult population was conducted in order to measure the public climate change risk perceptions, conceptual models, behavioral intentions, and political preferences. Global warming risk perceptions were measured using broad questions about general concern and worry and likelihood estimates of specific climate change impacts. Across the board, the movie appeared to have a strong influence on watchers' risk perceptions of global warming. Leiserowitz concluded that the film had a significant impact on the climate-change risk perceptions, conceptual models, behavioral intentions, policy priorities, and even voting intentions of moviegoers in the United States.[65] Weik von Mossner, argues that the effectiveness of the film arises from the power of imaginary

[59] Cli-fi, or climate fiction movies are a subgenre of science fiction focusing on climate change, environmental destruction, and global warming.

[60] Bulfin A., Popular culture and the "new human condition": Catastrophe narratives and climate change, Global and Planetary Change, Vol. 156, 2017, pp. 140-146.

[61] Weik von Mossner A., *Facing The Day After Tomorrow: Filmed Disaster, Emotional Engagement, and Climate Risk Perception,* in Mauch C. and Mayer S., 'American Environments: Climate, Cultures, Catastrophe' Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, pp. 97-115.

[62] Ibid.

[63] Bulfin A., Popular culture and the "new human condition": Catastrophe narratives and climate change, Global and Planetary Change, Vol. 156, 2017, pp. 140-146.

[64] Leiserowitz A., *Before and After The Day After Tomorrow: A U.S. Study of Climate Change Risk Perception,* Environment, Vol. 46 (9), 2004, pp. 22-37.

[65] Ibid.

narratives, especially in cinematic form, to engage the emotions.[66] There were concerns that "The Day After Tomorrow" would trivialize the global climate change up to the point when the public would subsequently dismiss the whole issue, but this forecast was incorrect. Overall, the results indicate that in a plurality of different audiences, with differences in cultural, social, and political perceptions of risk and climate change, the film did increase awareness and concern about the potential effects of climate change and had positive, although short-lived, effects on willingness to act.[67]

Conclusions

This paper argues that the popular culture has an important role to play in defining the climate change narratives throughout the decades. The pop culture makes an important link by communicating the science to the broader public, but also to the political elites. This communication is done mainly throughout the documentaries, which present us only with one part of the story. Furthermore, the movies are contributing to the presentation of the climate change narrative through a more humanizing lens. They present the climate change and the potential devastation it might bring, throughout striking popular culture images of ice-bound cities, burnt landscapes and tidal waves, which have the potential to dramatically and emotively convey the dangers.

The climate change is a multidimensional problem, with a vast, abstract and immense geographical and chronological scale, that remains remote from most people's day to day experience. The popular culture helps to bring deeper understanding of the climate change and its effects to the broader public, by using the imagination to give the viewers an experience of what the world might look like in the future if we do not take decisive action on climate change. The power of popular culture to dramatically convey the dangers of climate change in order to reinforce the message of climate action can be found in the fact that significant number of people derive a substantial proportion of their information from popular culture works.

BIBLIOGRAPHY:

Ajzenhamer V., 'Celuloidna Apokalipsa: Kako je Amerika naučila da brine i da se plaši A-bombe', JP Službeni Glasnik, 2024;

Boisson de Chazournes L., *The United Nation Framework Convention on Climate Change: On the road towards Sustainable Development*, in Wolfrum R. ed. 'Enforcing Envi-

[66] Weik von Mossner A., *Facing The Day After Tomorrow: Filmed Disaster, Emotional Engagement, and Climate Risk Perception,* in Mauch C. and Mayer S., 'American Environments: Climate, Cultures, Catastrophe' Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, pp. 97-115.

[67] Weik von Mossner A., *Facing The Day After Tomorrow: Filmed Disaster, Emotional Engagement, and Climate Risk Perception,* in Mauch C. and Mayer S., 'American Environments: Climate, Cultures, Catastrophe' Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, pp. 97-115.

ronmental Standards: Economic Mechanisms as Viable Means?', Max-Planck-Institut fur auslandisches offentiches Recht und Volkerrecht, 1996, pp.285-300;

Brsakoska Bazerkoska J. and Stojkovski Lj., 'Critical Perspective on Climate Action in Republic of North Macedonia', in *The Sustainable Development Goals: How to Accelerate Their Achievement in North Macedonia and Leave No One Behind,* IHR, Skopje, 2024;

Bulfin A., *Popular culture and the "new human condition": Catastrophe narratives and climate change*, Global and Planetary Change, Vol. 156, 2017, pp. 140-146;

Cameron J., *Climate change in business* in Freestone D. and Streck C. eds 'Legal Aspects of Implementing the Kyoto Protocol Mechanisms', Oxford University Press, 2005, pp. 25–35;

Castro Pereira J. *Environmental issues and international relations, a new global (dis) order - the role of International Relations in promoting a concerted international system*, Revista Brasileira de Política Internacional, Vol. 58, No.1, 2015;

Coriddi J. 'An Inconvenient Truth', Policy and Practice: A Development Education Review, Vol. 6, 2008, pp. 104-106;

DeGrasse Tyson N. 'Star Talk: Everything You Ever Need to Know About Space Travel, Sci-Fi, the Human Race, the Universe, and Beyond', National Geographic, 2016;

Fagan M., *Who's afraid of the ecological apocalypse? Climate change and the production of the ethical subject*, The British Journal of Politics and International Relations, 19(2), 2017, pp. 225-244;

Freestone D. and Streck C. eds 'Legal Aspects of Implementing the Kyoto Protocol Mechanisms', Oxford University Press, 2005;

Gerretsen I., 'The 1968 photo that changed the world', BBC, 22.04.2024, available at: https://www.bbc.com/future/article/20230511-earthrise-the-photo-that-sparked-an-environmental-movement (accessed 7 June 2026);

Giddens A., 'The Politics of Climate Change', Polity Press, UK, 2009;

Hall N., *The istitutionalisation of Climate Change in Global Politics*, in Sosa-Nunez G. and Atkins E., eds., 'Environment, Climate Change and International Relations', E-International Relations Publishing, 2016, pp. 60-75, available at: https://www.e-ir.info/2016/05/23/environment-and-international-politics-linking-humanity-and-nature/ (accessed 7 June 2026);

Hunter D., Salzman J. and Zaelke D., 'International Environmental Law and Policy', West Academic, New York, 2021;

Kyoto Protocol to the United Nations Framework Convention on Climate Change, UN 1998, available at: https://unfccc.int/resource/docs/convkp/kpeng.pdf (accessed 7 June 2026);

Leiserowitz A., *Before and After The Day After Tomorrow: A U.S. Study of Climate Change Risk Perception,* Environment, Vol. 46 (9), 2004, pp. 22-37;

Louka E. 'International Environmental Law – Fairness, Effectiveness and World Order', Cambridge University Press, Cambridge, 2006;

Mauch C. and Mayer S., 'American Environments: Climate, Cultures, Catastrophe' Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012;

NASA (n.d.) 'Apollo 8 Earthrise', available at: https://www.nasa.gov/image-article/apollo-8-earthrise/ (accessed 4 June 2026).

Paris Agreement, UN 2015, available at: https://unfccc.int/sites/default/files/english_paris_agreement.pdf (accessed 7 June 2026);

Sakellari M. *Cinematic climate change, a promising perspective on climate change communication*, Public Understanding of Science, 24(7), 2015, pp. 827-841;

Sosa-Nunez G. and Atkins E., eds., 'Environment, Climate Change and International Relations', E-International Relations Publishing, 2016, available at: https://www.e-ir.info/2016/05/23/environment-and-international-politics-linking-humanity-and-nature/ (accessed 7 June 2026);

Stojkovski Lj. and Brsakoska Bazerkoska J., Climate Change as a Security Issue in the Western Balkans, Contemporary Macedonian Defence, no.46, Skopje, 2024;

UN Doc. A/78/80-E/2023/64, *Progress towards the Sustainable Development Goals: towards a rescue plan for people and planet,* Report of the Secretary-General (special edition), 27 April 2023;

UN Doc. A/RES/70/1, *Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development*;

United Nations Framework Convention on Climate Change, UN 1992, available at: https://unfccc.int/resource/docs/convkp/conveng.pdf (accessed 7 June 2026);

Vincent, T. J., Hamilton, J. F., *Narrativizing Climate Change through Popular Culture,* Peace Review, 32(1), 2020, pp. 95–102;

Weik von Mossner A., *Facing The Day After Tomorrow: Filmed Disaster, Emotional Engagement, and Climate Risk Perception,* in Mauch C. and Mayer S., 'American Environments: Climate, Cultures, Catastrophe' Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, pp. 97-115;

Weik von Mossner A., *Visceralizing Ecocide in Science Fiction Films: The Road* and *Hell*, Ecozona: European Journal of Literature, Culture, and Environment, Vol.3:2, 2012, pp. 42-56;

Winfried H., *Sustainable Development Goals: Article-by-Article Commentary,* Nomos Verlagsgesellschaft, Baden Baden, 2022;

Wolfrum R. ed. 'Enforcing Environmental Standards: Economic Mechanisms as Viable Means?', Max-Planck-Institut fur auslandisches offentiches Recht und Volkerrecht, 1996.

Јулија Брсакоска Базеркоска

Универзитет *Светоī Кирила и Методија*, Правни факултет,
Скопље, Северна Македонија

КЛИМАТСКЕ ПРОМЕНЕ И ПОПУЛАРНА КУЛТУРА

Сажетак: Климатске промене представљају глобални изазов са далекосежним еколошким, политичким и социоекономским последицама по државе и друштва широм света. Оне представљају непосредну претњу, између осталог, територијалном интегритету појединих држава услед пораста нивоа мора, као и све учесталијих пожара и суша. Истовремено, климатске промене делују и као мултипликатор ризика, угрожавајући безбедност хране, енергетску и економску безбедност, приступ основним природним ресурсима, као и здравље појединаца и заједница. У раду се анализира улога популарне културе у обликовању наратива о климатским променама током протеклих деценија. Посебна пажња посвећена је начину на који популарна култура и наука представљају проблем климатских промена широј јавности, али и политичким елитама. У раду се разматра како се климатске промене, као сложен и вишедимензионалан проблем, представљају у популарној култури, као и на који начин су такве представе утицале на развој еколошког покрета и кључне моменте међународне климатске акције. Будући да значајан број људи своја сазнања о претњама које произлазе из климатских промена стиче управо посредством популарне културе, нарочито филмова катастрофе, рад такође пружа преглед доминантних филмских репрезентација климатских промена и анализира њихов утицај на обликовање савременог наратива о климатској кризи.

Кључне речи: *климатскеī ūромене, ūоūуларна култūура, међународни еколошки ūокреī, климатска акција*

Светлана Станаревић
Универзитет у Београду, Факултет безбедности, Београд

ЧЕРНОБИЉСКА КАТАСТРОФА И ДИСКУРС БЕЗБЕДНОСНЕ КУЛТУРЕ У КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ СВЕТЛАНЕ АЛЕКСИЈЕВИЧ

DOI 10.5937/kultura2692151S
УДК 821.161.1.09 Алексијевич С. А.
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Сажетак: *Чернобиљска катастрофа из 1986. године представља један од најзначајнијих симбола технолошке и еколошке рањивости човечанства, изазивајући дубоке рефлексије о односу човека према технологији, природи и власти. Овај догађај не само да је довео до промене у научним и еколошким дискурсима, већ је и постао инспирација за књижевне и уметничке интерпретације које осветљавају колективне и личне наративе о безбедности, одговорности и трауми. У овом истраживању фокусирамо се на анализу књижевног дела Светлане Алексијевич, кроз призму наратива и гласова људи погођених катастрофом, са циљем да осветлимо како књижевност доприноси критичком разумевању дискурса безбедносне културе. Посебну пажњу посветили смо анализи односа између дискурса власти, стручњака и појединаца, као и начину на који се у делу рефлектују мотиви, симболи и емоције, који истовремено обликују и критикују дотадашње концепте безбедности и одговорности. Овај приступ указује на значај књижевности, као алата за дубље разумевање и рефлексију о важности безбедносне културе у контексту катастрофа и друштвене одговорности.*

Кључне речи: *безбедносна култура, чернобиљска катастрофа, Светлана Алексијевич, дискурс, наративна анализа*

Увод

Чернобиљ се оправдано сматра модерном апокалипсом, због катастрофалне нуклеарне експлозије 1986. године, која је оставила огромне последице по човека и животну средину и отворила бројна питања, која су указала на технолошку охолост човечанства, еколошку (не)одговорност, огромно разарање

и природну отпорност. Догодила се 26. априла 1986., када је серија експлозија разорила реактор и постројење четвртог енергетског блока чернобиљске нуклеарне електране у Украјини, у близини границе са Белорусијом. Ово је највећа технолошка катастрофа XX века, која је заправо највише погодила Белорусију и најтеже последице оставила на демографски развој, пољопривредно земљиште, подручја под шумама у овом делу, тадашњег СССР. За мање од недељу дана Чернобиљ је постао катастрофа, која је оставила последице и на остатак света, најпре у Европи, али и у Азији, САД и Канади. Последице нису биле само тренутне, већ због специфичности радиоактивног деловања оне се испољавају годинама после катастрофе, евидентирају се здравствени ефекти на популацију која насељава територију у непосредној близини места катастрофе, али и шире.[1] Катастрофа се догодила у време када су ризици од рака повезани са зрачењем били прилично добро схваћени, углавном на основу студије о преживелима након употребе прве атомске бомбе, коју је спровела Фондација за истраживање ефеката зрачења.[2] У тренутку настанка имала је поред здравствених и социјалне, економске, као и политичке последице, а била је и осетљив случај у историји биполарног светског система који је значајно утицао на статус Совјетског Савеза, као суперсиле. Био је то и „антрополошки шок" који је променио свакодневни живот.[3]

За истраживаче различите провенијенције ово је била тема која неколико деценија представља инспирацију за писање књижевних дела, снимање филмова и дизајнирање других уметничких, али и научних и истраживачких радова и пројеката. Различитим (методолошким) приступима представници наведених области, покушали су да докуче како је ова катастрофа променила поглед на систем (политички, организациони) и отворила читаву палету културолошких елемена-

[1] Bennett, B. Repachol, M. Carr Z.(editors) (2006) Health Effects of the Chernobyl Accident and Special Health Care Programmes – Report of the UN Chernobil Forum Expert Group *Health*. World Health Organization, WHO Press Geneva, доступно на: https://iris.who.int/server/api/core/bitstreams/1fca23bb-df91-4a83-bf74-a9eecf806272/content; IAEA (2006) Environmental Consequences of the Chernobyl Accident and Their Remediation: Twenty Years of Expirience – Report of the Chernobyl Forum Expert Group *Environment*. Vienna, доступно на: https://www-pub.iaea.org/MTCD/publications/PDF/Pub1239_web.pdf; Zablotska, L. B. (2016) 30 years After the Chernobyl Nuclear Accident: Time for Reflection and Re-evaluation of Current Disaster Preparedness Plans, Journal of Urban Health: Bulletin of the New York Academy of Medicine, Vol. 93, No. 3 doi:10.1007/s11524-016-0053-x.; Loganovsky, K. Marazziti, D. (2021) Mental Health and Neuropsychiatric Aftermath 35 years after the Chernobyl, catastrophe: current state and future perspectives, Clinical Neuropsychiatry 18, 2, 101-106, доступно на: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8629042/pdf/cn-18-101.pdf. Приступљено 12. 02. 2026.

[2] Pierce, D. A. Shimizu, Y. Preston, D. L. Vaeth, M. and Mabuchi, K. (1996) Studies of the mortality of atomic bomb survivors. Report 12, Part 1. Cancer: 1950–1990. Radiat. Res. 146, 1–27. Shimizu, Y. Pierce, D. A. Preston, D. L. and Mabuchi, K. Studies of the mortality of atomic bomb survivors. Report 12, Part 2. Non-cancer mortality: 1950–1990. Radiat. Res. 152, 374–389 (1999) Приступљено 12.02.2026.

[3] Beck, U. 1987. "The Anthropological Shock: Chernobyl and the Contours of the Risk Society." *Berkeley Journal of Sociology* 32:153–165.

та: мотива, митова, метафора, симбола, израза емоција, трауматичних сећања, са полазном тачком о улози појединца у систему који се распада.

Веза чернобиљске катастрофе са концептом безбедносне културе уочена је у извештају Међународне агенције за атомску енергију (*International Atomic Energy Agency*), који је припремљен након вишемесечне истраге о томе како је дошло до ње. Као један од кључних налаза наводи се да је непоштовање процедура запослених у оперативној и другим фазама функционисања нуклеране електране, последично узроковало експлозију, а све је именовано недостатком безбедносне културе,[4] која је прецизније дефинисана у извештају Међународне саветодавне групе (INSAG). Према овом извештају, безбедносна култура је дефинисана као „скуп организационих карактеристика и индивидуалних ставова, којим се као приоритет постављају питања безбедности нуклеарних електрана, с обзиром на њихов велики значај".[5] Давање високог приоритета безбедносним питањима, оба међународна тела су у својим извештајима описала као индикацију безбедносне културе.

Нуклеарна катастрофа из 1986. године често се наводи као кључни пример за разумевање односа између сигурносне и безбедносне културе (*safety, security culture*)[6]. Сматра се да је управо недостатак сигурносне културе (*safety culture*) био је један од главних узрока катастрофе. Током пројектовања и рада реактора, системско непоштовање безбедносних процедура, недостатак транспарентности и културни отпор према пријављивању проблема, били су евидентни. Неадекватна сигурносна култура довела је до игнорисања упозорења и потцењивања ризика, што је на крају резултирало катастрофалним експлозијама и ослобађањем радиоактивних материјала. Безбедносни аспект је такође био занемарен, јер је систем био рањив не само на људске грешке, већ и саботажу, а нису ни постојали адекватни механизми за заштиту од намерних, злонамерних радњи или терористичких претњи.

Данас, када су у питању нуклеарни реактори и све што је везано за нуклеарну енергију, једнак значај се придаје и сигурносној и безбедносној култури. Препознавање и интегрисање оба концепта је неопходно за свеобухватно управљање

[4] Summary Report on the Post-accident Review Meeting on the Chernobyl Accident (1986) *INSAG Series No.* 1, IAEA, Vienna.

[5] International Nuclear Safety Advisory Group (INSAG) (1991) Safety Culture: a report by the International Nuclear Safety Advisory Group (*Safety Series No. 75-INSAG-4*). Vienna: IAEA. p.1.

[6] У српском језику оба термина се преводе изразом безбедносна култура, иако постоји јасна потреба за разграничењем ова два концепта. Тако је термин сигурност (*safety*) прихватљивији за објашњење заштите од несреће и повезивања са дугом традицијом истраживања сигурности која долази из индустрије високог ризика, укључујући нуклеарна постројења, бродове, производњу нафте, гаса, итд. Моделовање несрећа може обухватити технолошке, људске и организационе факторе. Ипак, фокус је на ненамерним инцидентима. Безбедност (*security*) се односи на оне проблеме где људи делују намерно да би стекли профит или из неког разлога створили штету. Ово поље покрива, примера ради, личну, националну безбедност, финансијски криминал, заштиту информација, провале, шпијунажу. Видети: Станаревић, С. (2018) *Основи безбедности*, Универзитет у Београду, Факултет безбедности, Београд.

ризицима и спречавање будућих катастрофа.[7] У овом раду, узимајући елементе из једног и другог концептуалног оквира, како бисмо избегли наизменично представљање и указивање на разлике и специфичности, користићемо само појам безбедносна култура. У оквиру овог модела размишљања, акценат је на вредностима, ставовима и праксама које обликују колективну и индивидуалну перцепцију безбедности, ризика и одговорности у односу на опасности које у себи носе елементе људске грешке, али и намере, зле намере и неодговорности.

Примарни циљ овог истраживања јесте да путем анализе књижевног дела Светлане Алексијевич разјаснимо како се у наративима погођених људи рефлектују елементи безбедносне културе, одговорности и колективних траума повезаним с чернобиљском катастрофом. Наш фокус је на томе како књижевно дело одражава и критикује друштвене, политичке и институционалне аспекте безбедности у контексту катастрофе.

Истраживачка питања која прате наведени циљ обухватају следеће:

- Како наративи ликова и наратора у делу „Чернобиљска молитва" одражавају перцепцију и свест о опасности, одговорности и мерама заштите у контексту катастрофе?
- На који начин је књижевно дело Светлане Алексијевич конструише и преноси елементе колективне меморије и наратива о одговорности, трауми и безбедносној култури?
- Које разлике постоје између званичних и личних интерпретација догађаја у наративима и који механизми отпора или критике се уочавају кроз књижевне гласове?
- Које наративне технике, симболи и језички обрасци доприносе обликовању слојева емоционалних, идеолошких и политичких порука о безбедносној култури?

Добробит примене алата дискурса безбедносне културе у анализи књижевног дела омогућава дубље разумевање како се у делу одражавају и преносе вредности, ставови и пракса које обликују колективну и индивидуалну перцепцију сигурности, безбедности, ризика и одговорности. Ако анализирамо књижевно дело које описује катастрофу, дискурс безбедносне културе користимо да покажемо колико је друштво било свесно опасности, какве су заштитне мере предузете или занемарене, и како су ликови доживели последице тих одлука. То нам помаже да разумемо поруке о важности развијања културе безбедности и превенције, а уједно добијамо и слоје-

[7] Jore, S. H. (2020) Security and Safety Culture – Dual distinct Phenomena? In book: *The Coupling of Safety and Security,* Springer; Glesner, C. Oudheusden M.V. Turcanu, C. Fallon, C. (2020) Bringing symmetry between and within safety and security cultures in high risk organizations, *Safety Science,* Elsevier; Gandhi, S. Kang, J. (2013) Nuclear safety and nuclear security synergy. Ann. Nucl. Energy 60, 357–361. доступно на: https://www.researchgate.net/publication/257159991_Nuclear_safety_and_nuclear_security_synergy. Приступљено 12. 02. 2026.

витију интерпретацију стваралаштва које истиче како књижевност одражава, критикује или промовише друштвене вредности и ставове према ризику и безбедности.

Дакле, предмет анализе овог рада јесте „Чернобиљска молитва", књижевно дело које описује чернобиљске гласове, а применом више наративних техника осветљени су слојеви личних и колективних прича, чиме се омогућава дубоко емоционално и политичко ангажовање читалаца. Тиме се пружају и слојеви критичког размишљања о системима моћи, људској одговорности и колективној меморији.

Када је у питању методолошки приступ, за остваривање наведених циљева, коришћен је методолошки приступ који подразумева квалитативну анализу података, конкретно, наративну анализу, која је омогућила идентификацију и интерпретацију мотива, симбола, метафора и гласова унутар књижевног дела. Посебно су анализирани:

- вишеслојни наративи и перспективе различитих актера (преживелих, радника, стручњака, војника власти),
- симболика и метафора као начини изражавања колективних траума и критике система,
- фрагментарно и нелинеарно приповедање као одраз хаотичности и сложености искустава,
- директни гласови и личне приче, као изрази аутентичности и отпора званичним наративима.

Ова методологија омогућава дубље разумевање како књижевни текст рефлектује, критикује и обликује дискурсе о безбедносној култури и пружа увид у емоционалне, политичке и идеолошке слојеве приказа катастрофе.

Мотив чернобиљске катастрофе у разноврсним одразима популарне културе

Чернобиљ је значајна и прилично експлоатисана тема у западној културној имагинацији, али и шире, и то кроз прилично компликоване научно-фантастичне филмове, криминалистичке трилере, видео-игре, фото-инсталације са језивим мотивима, драмске серије.[8] Тема изазива сложене емоционалне и симболичке реакције, од страха и мистерије до постапокалиптичних визија. Чернобиљ је често приказиван не само као технолошка катастрофа, већ и као метафора за политичку неспособност, људску грешку, па и општу декаденцију друштва.

У научно-фантастичним филмовима и серијама, Чернобиљ се често користи као позадина за наративе о људској грешки, технологији која измиче контроли и постапокалиптичним световима. На пример, филмови и серије користе језиве визуале

[8] Miller, A. Atherton, C. (2020) The Chernobyl hibakusha: Dark poetry, the ineffable and abject realities, *TEXT Journal*, Vol 24 Issue 2, https://doi.org/10.52086/001c.18570. приступљено 14.02.2026.

загађене природе, мутирана створења или опасне мутације, стварајући атмосферу страха и неизвесности. Драмске серије, попут *Chernobyl-a*[9] детаљно приказују не само техничке аспекте катастрофе, већ и људску драму, моралне дилеме и политичке последице. Ова серија је на веома уверљив начин приказала догађај из 1986. године, а брисањем границе између фикције и нефикције указала је и на пузећи страх који никада не нестаје. Националну трагедију је драматизовала врхунском вештином и веома интелигентном анализом приказала институционалну трулеж.[10] Серија је подсетила на једну од најтрагичнијих епизода у новијој историји, емитована је широм света и добила потребну пажњу. Бави се нарацијом догађаја на прилично прецизан начин; али, истовремено, ради на сећању и наративу, на конструкцији личног искуства и сведочења, као и на перцепцији – а самим тим и на пластичној (то јест, естетско-перцептивној) и визуелној/фигуративној димензији.

Видео-игре, као што су серијал *S.T.A.L.K.E.R.* и *Fallout*, користе Чернобиљ као инспирацију за постапокалиптичне светове, симболизујући опасности од загађења, радијације и друштвеног колапса. Ове игре често приказују чернобиљски пејзаж као место мистерије и опасности, али и као место где играчи могу истраживати скривене тајне и суочавати се са моралним дилемама.[11] Такође, спектакуларно интересовање играча широм света допринело је развоју туризма у зони Чернобиља, јер видео-игре одражавају стварну архитектуру чернобиљске зоне искључења (*The Chernobyl Exclusion Zone* – CEZ) и последично стимулишу мотивацију и искуство људи који посећују или желе да посете локацију.

Фото-инсталације и уметнички пројекти са језивим мотивима, који често користе слике напуштених објеката, загађене природе и мутираних створења, додатно појачавају перцепцију Чернобиља као места које одражава колективни страх и тескобу. Ове уметничке форме често имају и критичку функцију, подсећајући на опасности технолошког напретка и људске ароганције. Епистемолошка криза за човечанство, изазвана нуклеарном катастрофом, довела је до појаве постчернобиљске уметности, уметности прихватања и порицања, уметности физичке и емоционалне трауме, уметности која је симболизовала одговорност човечанства за будућност. [12]

---

[9] HBO, 2019. Chernobyl, TV mini series. доступно на: https://www.imdb.com/title/tt7366338/

[10] Erhart, T. (2023) Influence of the work of Svetlana Alexievich on the TV series Chernobyl, 11. *Simpozij mladih slavistov – Philoslavica 2023;* доступно на: https://www.researchgate.net/publication/397017507_Influence_of_the_work_of_Svetlana_Alexievich_on_the_TV_series_Chernobyl; Schmid, S. (2020) "Chernobyl the TV Series: On Suspending the Truth or What's the Benefit of Lies?" *Technology and Culture* 61. 1154–1161. Приступљено 14.02.2026.

[11] Banaszkiewicz, M. Duda, A. (2019) *To be a S.T.A.L.K.E.R. On architecture, computer games and tourist experience in the Chernobyl Exclusion Zone book:* Tourism Fictions, Simulacra and VirtualitiesPublisher: Routledge Taylor & Francis Group; DOI: 10.4324/9780429278952-11

[12] Chushvaha, H. (2020) Memory, Trauma, and the Maternal: Post-Apocalyptic View of the Chernobyl/Chornobyl/Charnobyl Nuclear Disaster East/West: *Journal of Ukrainian Studies (ewjus.com)* ISSN 2292–7956, Volume VII, No. 2 (2020) DOI: https://doi.org/10.21226/ewjus608. Приступљено 10.02.2026.

Списак публикација које покушавају да објасне и опишу катастрофу у Чернобиљу и њене последице је веома дугачак. Више аутора је покушало да направи репозиторијум изабране литературе[13] или у самосталним прегледним текстовима или кроз пројектне активности[14]. Такође, иако излази из оквира овог темата, значајни су и текстови који указују на везу науке, друштва и животне средине и испитују колико је корисно укључити чернобиљску катастрофу у часове природних наука. Наиме, важно је њихово укључивање у оквиру школских програма са крајњим циљем да се нађе начин да се идеје попут радиоактивности, еколошког ефекта и моралног доношења одлука искористе да се побољша научна писменост, критичко размишљање и морална свест ученика.[15]

Разарање реактора у Чернобиљу сматра се кључним догађајем који је одредио не само судбину Совјетског Савеза, већ и глобалну перцепцију нуклеарне безбедности. Поред техничких аспеката, овај догађај је постао симбол политичког неуспеха, опаке бирократије и недостатка транспарентности, што је додатно појачано у западним културним наративима. Распад Совјетског Савеза, који је уследио пет година након катастрофе, често се анализира као директна импликација друштвених и економских последица чернобиљске катастрофе, што је чини још сложенијим и вишеслојним феноменом у културној имагинацији.[16]

У тренутку када је извршена руска инвазија на Украјину и заузета нуклеарна електрана Запорожје, највећа на свету, у марту 2022. године претворили су Чер-

---

[13] Neal, A. Jamie, H. (2022) After Chernobyl: Welsh Poetry and Nuclear Power, *Literature&History*, Vol.31(1) 70–88

[14] Пројекат „Сећање на Чернобиљ у књижевности и фикцији сведока из Украјине, Белорусије и Русије" (*The memory of Chernobyl in witness literature and fiction from Ukraine, Belarus and Russia*) проучава сећање на катастрофу у Чернобиљу и књижевности и белетристици објављеној у Белорусији, Украјини и Русији, током периода од 25 година од 1986. до 2011. године. Циљ пројекта је био да се истражи како су се процеси сећања након нуклеарне катастрофе у књижевности три источнословенске земље промениле током овог периода, посебно у вези са распадом Совјетског Савеза у децембру 1991. године. Мапирани су и проучавани мотиви који се понављају, митови, гласине, поређења, симболи, метафоре, изрази емоција и трауматична сећања, са полазном тачком у питању улоге појединца у совјетском и постсовјетском времену. У компаративној студији испитиване су разлике и сличности између дискурса сећања у Украјини, Белорусији и Русији. Студија је важна, јер се бави колективном историографијом нуклеарне катастрофе у Чернобиљу, што раније није забележено. Видети: Lindbadh, J. (2014) Chernobyl as the beginning of the end of the Soviet Union, Baltic Worlds 1, pp 4–12. https://balticworlds.com/wp-content/uploads/2014/04/PDF-Lindbladh-Chernobyl.pdf. Приступљено 10. 02.2026.

[15] Kotsis, K. T. (2025) Incorporating Chernobyl fallout into science education. *Journal of Mathematics and Science Teacher,* 5(4), em088. https://doi.org/10.29333/mathsciteacher/16860.

16 Bodhana K. B. (2016) The Role of Chernobyl in the Breakdown of the USSR, A*rmstrong Undergraduate Journal of History: Vol. 6: Iss. 1, Article 5. DOI*: 10.20429/aujh.2016.060105; доступно на: https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/aujh/vol6/iss1/5?utm_source=digitalcommons.georgiasouthern.edu%2Faujh%2Fvol6%2Fiss1%2F5&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Приступљено 10.02.2026.

нобиљ у позив на буђење због страха од још једне експлозије. Ову забринутост изразио је генерални директор Међународне агенције за атомску енергију, Рафаел Гроси (*Rafael Grossi*), путем посебних резолуција које је Агенција донела током 2022. године, као и касније, а посебно након посете постројењима крајем августа исте године.[17] Из више кругова се наговештава да би могла бити већа катастрофа од Чернобиља. „Русија ефикасно користи нуклеарну електрану у Запорожју као унапред позиционирано нуклеарно оружје да би претила и застрашила не само Украјинце већ и милионе Европљана у десетак земаља", написала је Мери Гланц (*Mary Glantz*), виши саветник за Русију и Европу у Америчком институту за мир (*United States Institute of Peace – USIP*), након руске окупације нуклеарне електране.[18] Укратко, Чернобиљ изазива допадљивост, али и велику забринутост, узнемиреност, јер је већ свима јасно да се свет креће ка тачки без повратка у заштити будућности човечанства. Из тог разлога и потреба да се уради и наративна анализа дискурса безбедносне културе у књижевном делу Светлане Алексијевич.

Књижевни опус Светлане Алексијевич

Белорускиња Светлана Алексијевич је 112. лауреат Нобелове награде за књижевност, коју је добила 2015. године, а осим по својим прозним делима, позната је и по истраживачком новинарском раду и писању сценарија за документарне филмове. Заправо, њена каријера је започела новинарским ангажовањем у више листова да би у једном тренутку почела прикупљање грађе за своје прво дело „Рат нема женско лице" (1987), засновано на интервјуима са женама које су учествовале у Другом светском рату. Тим делом Алексејевич је отпочела циклус „Гласови утопије", у коме је описала живот у Совјетском Савезу кроз перспективу појединца. Како је на додели Нобелове награде у образложењу Шведске академије наглашено: „Користећи изузетан метод – пажљиво уклопљен колаж људских гласова – Алексијевич продубљује наше разумевање читаве ере" и према речима прве жене на функцији секретара Шведске академије Саре Даниус (Sara Danius) њен рад се тиче „нечег бесконачног којим је мапирала душу совјетског и постсовјетског народа."[19] Следи дело „Дечаци од цинка" (1991) коју чине приче мајки које су изгубиле своје синове у рату у Авганистану и „Зачарани смрћу" (1993), посвећену проблему самоубиства за време оштрих друштвених промена у бившем Совјетском Савезу. Након „Гласова из Чернобиља" (1997) која јој је донела светску славу, објављена у четири милиона примерака, објавила је и роман „Последњи сведоци" (2004), дирљива сведочанства

[17] IAEA, (2022). The safety, security and safeguards implications of the situation in Ukraine (GOV/2022/17, 58, 71 i GOV 2024/18).

[18] Glantz, M. (2024, March 11) Ukraine War Takes a Toll on Russia. United States Institute of Peace. Retrieved October 21, 2024, from https://www.usip.org/publications/2024/03/ukraine-war-takes-toll-russia.

[19] Prabhu, K. G. (2023) Svetlana Alexievich: Voice of the Oppressed People, *International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR),* Volume 5, Issue 1.

из Другог светског рата, људи који су тада били деца. Током 2013. године, објављено је њено дело Time Second Hand, где је тематизован проблем утицаја историје разних држава на свест њених грађана у процесу формирања феномена „совјетског човека", а која је испитивала наслеђе комунизма након распада Совјетског Савеза.

Њене књиге су писане у маниру документарне прозе, преведене на 45 језика и објављене у 47 земаља, за које је добила и бројне књижевне награде у Совјетском Савезу, Русији, али и на ширем плану. Дакле, америчку награду Националног круга књижевних критичара (2006), награду *Angelus* за средњоевропску књижевност (2011), Награду за мир немачке књижаре (2013), награду за најбољу књигу године француског књижевног часописа *Lire* за књигу "Time Second Hand" за 2013. годину и многе друге. Коначно, 2015. године добија и Нобелову награду за књижевност за „вишегласно стваралаштво – споменик страдању и херојству нашег времена". У својим књигама користи технику прикупљања хиљаде сати интервјуа, са људима који су доживели неки тежак догађај или са њиховим преживелим рођацима и пријатељима, стварајући јединствену прозу у документарном стилу, која бележи „емотивну истину катастрофалних догађаја". [20]

Светлана Алексијевич је прва добитница Нобелове награде у историји независне Белорусије. Постала је прва књижевница са руског говорног подручја којој је додељена Нобелова награда за књижевност од 1987. године. Први пут за пола века награда је додељена писцу који првенствено ради у жанру публицистике и први пут у историји, Нобелова награда за књижевност додељена је професионалном новинару. Одлучна да ухвати и сачува суштину човечанства из прича оних који су проживели догађаје, који су обликовали историју бившег Совјетског Савеза и данашње Белорусије, Алексијевичева је свој занат доживљавала као књижевну уметност која одражава борбу за истину, достојанство и самопоштовање.[21] Објаснила је то на следећи начин:

> „Овако чујем и видим свет – као хор појединачних гласова и колаж свакодневних детаља. Овако функционишу моје око и ухо. На овај начин се сав мој ментални и емоционални потенцијал остварује у потпуности. На овај начин могу истовремено бити писац, репортер, социолог, психолог и проповедник" (The Nobel Prizes, 2015).

У свом раду тражила је књижевни метод који би јој омогућио најближе могуће приближавање стварном животу. Како је и објаснила у неким својим изјавама „Стварност ме је одувек привлачила као магнет, на неки начин је мучила и хипнотисала", желела је да забележи на папиру и зато је присвојила овај жанр стварних људских гласова и исповести, исказа сведока и докумената.

---

[20] The Nobel Prizes (2015) Published on behalf of The Nobel Foundation by Science History Publications/USA, division Watson Publishing International LLC, Sagamore Beach, 2016; доступно на: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/biographical/. Приступљено 23.02.2026.

[21] Serafin, R. S. (2026) Svetlana Alexievich, Belorusian journalist and prose writer, Britannica, доступно на: https://www.britannica.com/biography/Svetlana-Alexievich. Приступљено 23. 02. 2026.

Гласови из Чернобиља

Светлана Алексијевич је створила жанр књижевне нефикције (комбинација елемената белетристике и фактографије) који је у потпуности својствен њој као писцу. Као аутор „романа гласова", развијала је овај жанр кроз књигу за књигом, стално усавршавајући естетику своје документарне прозе, која се заснива на стотинама интервјуа. Њена вештина у томе јој је омогућила да преплиће оригиналне гласове својих субјеката у уметнички израз душа.

> „Свет видим као гласове, као боје, такорећи. Из књиге у књигу се мењам, мењају се субјекти, али наративна нит остаје иста. То је наративна нит људи које сам упознала... Са хиљадама гласова могу да створим – тешко бисте то могли назвати стварношћу, јер стварност остаје недокучива – слику свог времена, своје земље... Све то чини неку врсту мале енциклопедије, енциклопедије моје генерације, људи које сам упознала. Како су живели? У шта су веровали? Како су умирали и како су убијали? И колико су тешко тражили срећу, а да ли су је успели ухватити?" (The Nobel Prizes, 2015).

Представљањем гласова из Чернобиља, приказала је живот обичних људи обичног дана, а опет указала и на много тајни, које тек треба да се открију, прочитају, јер Чернобиљ је, према речима саме ауторке, „и загонетка и изазов за двадесет и први век". Поред бројних изазова везаних за идеологију, религију, политику, будућност доноси и друге изазове, који могу бити још свирепији, тоталитарнији, али тренутно скривени. Догађај који је обележио ноћ 26. априла 1986. године увео је свет у нову реалност, која је у том тренутку, не само изнад дотадашњег знања, већ и изнад човекове маште са покиданим везама времена.[22] Како је Алексијевич објаснила, „прошлост је постала беспомоћна, на њу се више није могло ослонити, јер у свезнајућем архиву човечанства није се нашао кључ да отвори та врата", дакле, да објасни оно што се догодило.

> „Све што нам је познато о ужасима и страховима више од свега везује се за рат. Стаљинов ГУЛАГ и Аушвиц недавне су творевине зла. Историја је увек била историја ратова и војсковођа, и рат је био, да тако кажем, мера свих ужаса. Зато људи бркају појмове рата и катастрофе...Ми смо у Чернобиљу видели све знакове рата: много војника, евакуацију, остављена огњишта. Поремећен ток живота. Информација о Чернобиљу у новинама састоји се од самих ратних војних израза: атом, експлозија, хероји...И то отежава схватање чињенице да се налазимо у новој историји...почела је историја катастрофа...Али човек не жели да мисли о томе, зато што никада о томе није мислио, крије се иза онога што му је познато. Иза прошлости. Чак и споменици херојима Чернобиља личе на оне ратне..." (Aleksijevič, 2016:39).

„Гласови из Чернобиља" или „Чернобиљска молитва", како гласи српски превод, представља усмену историју нуклеарне катастрофе, која није само историја догађаја

[22] Aleksijevič, S. (2016) *Černobiljska molitva – hronika budućnosti*, Laguna, Beograd.

и чињеница, већ историја људских осећања, дакле, шта су људи мислили, разумели и памтили током догађаја, у шта су веровали или чему нису веровали, какве су илузије, наде и страхове доживели. Данас, када су човек и свет постали вишеслојни и разноврсни, документ у уметности постаје све занимљивији, док се уметност као таква често показује немоћном. Светлана Алексијевич сматра да нас документ приближава стварности, јер бележи и чува оригинале, а њен вишегодишњи рад на документарној прози је показао да уметност није успела да разуме многе ствари о људима. Управо зато се њој одаје признање, као ауторки која је радила искључиво са живим људима, обичним појединцима и кроз чије је гласове осветлила историјске кризе. Иако у њеном делу људски гласови говоре сами за себе, они уједно шаљу поруке – гласове новим генерацијама о Чернобиљу, као лабораторији будућности, која је опасна, интригантна, коју свет још не може обуздати, јер између осталог, Чернобиљ је уништио концепте далеког и блиског, данашњег и будућег.[23] „Гласови из Чернобиља", послужили су и за откривање елемената безбедносне културе који могу помоћи да се расветли како се безбедносна култура конструише, преноси и мења у друштвеном и институционалном контексту Чернобиља.

С обзиром на то да „Гласови из Чернобиља" нису само сведочанства о појединачним искуствима, већ и слојевити наративи који одражавају ширу слику друштвених и институционалних односа према ризику и катастрофи, они постају кључни извори за разумевање дискурса безбедносне културе. Кроз ове гласове можемо уочити не само емоције и сећања, већ и обрасце размишљања, норме и вредности које обликују начин на који друштво, институције и појединци одговарају на претње и изазове. Управо анализом ових наратива открива се како се безбедносна култура конструише, преноси и мења у контексту катастрофе, те на који начин одређене поруке, веровања и праксе продиру у друштвену свест и обликују понашање у кризним ситуацијама. У наставку ћемо детаљније размотрити како дискурси из овог романа осветљавају елементе безбедносне културе и њихове улоге у обликовању адекватног одговора на катастрофу.

Дискурс безбедносне културе

Дискурс се у овом контексту односи на скуп језичких пракси, израза, наратива и значења који обликују и рефлектују начин на који се, попут безбедности и безбедносна култура конструише и перципира у друштву, организацији или код појединаца.[24] То је начин на који се говором и текстовима производи, одржава и мења разумевање безбедносних вредности, норми, идентитета и пракси. Дис-

[23] Исто.

[24] Dunmire, P. (2012) "Political Discourse Analysis: Exploring the Language of Politics and the Politics of Language". *Language and Linguistics Compass* 6/11, 735–751. https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/lnc3.365; MacDonald, N. M. Hunter, D. (2019) The Discourse of Security Language, Illiberalism and Governmentality, Palgrave Macmillan Cham, DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-97193-3. Приступљено 20.02.2026.

курс укључује све лингвистичке и симболичке начине на које се безбедносна култура представља и интерпретира у одређеном контексту. Са друге стране, наративна анализа је методолошки приступ који се фокусира на проучавање прича, наратива и њихових структура унутар дискурса.[25] Она анализира како се приче конструишу, које теме и поруке преносе, како се ликови и догађаји представљају, и какве идентитете или значења стварају или одржавају. У овом раду, циљ је био разумети како наративи обликују и рефлектују безбедносне дискурсе, те како они утичу на перцепције и праксе безбедносне културе. Динамична интеракција између наративне анализе и студија безбедности није потпуно нов приступ. Користи се за праћење пракси кроз које одређене претње настају и постају разумљиве као безбедносни проблем, испитујући укључене актере, политичке, али и безбедносне ставове које промовишу и политичке опције које легитимишу.[26]

Да бисмо разумели шта је дискурс безбедносне културе, потребно је и појаснити сам концепт безбедносне културе. У мноштву дефиниција безбедносне културе може се издвојити она која има општији карактер и која се може представити као „образац основних претпоставки, вредности, норми, правила, симбола и веровања специфичних за конкретне ентитете, који утичу на начин на који они доживљавају изазове, могућности и/или претње у окружењу, као и на начин на који осећају и размишљају о безбедности и с тим повезани модели понашања и деловања".[27] Како би фокус био конкретно на појединцу, безбедносна култура се може дефинисати као: „сет претпоставки, ставова, система правила и понашања које појединац усваја у вези са својом личном безбедношћу и сигурношћу, а који утичу на то како перципира, реагује и управља безбедносним ризицима и претњама у свом свакодневном животу".[28]

Све дефиниције безбедносне културе укључују елемент перцепције ризика или опасности и ту је занимљиво тумачење и објашњење зашто културе наглашавају одређене ризике, а искључују друге, где се наглашава и да „сваки облик друштвеног живота има свој портфолио ризика".[29] Наиме, аутори књиге „Ризик и култура" (Risk and Culture) сматрају да је неопходно „тотално знање" да бисмо разумели ризике са којима се суочавамо, јер број могућих опасности је бесконачан и „пошто нико не може да се позабави свим опасностима, мора се успоставити нека врста

[25] McLeod, S. (2024) Narrative Analysis in Qualitative Research, Simply Psychology, доступно на: https://www.researchgate.net/publication/381926283_Narrative_Analysis_In_Qualitative_Research DOI:10.13140/RG.2.2.30491.07200. Приступљено 20.02.2026.

[26] Arkan, Z. (2025) "Narrative analyzis and Security Studies" in *European Security and Hybrid Threats – A Narrative in the Making,* Springer.

[27] Cieślarczyk, M. (2010) Culture of security and defense. Siedlce: Akademia Podlaska p. 210.

[28] Stanarević, S. Mitrevska M. Brsakoska B. J. Spasov A. (2025) *National Security Cultures – A View From The Balkans*, Friedrich Ebert Foundation, office Skopje. p. 52.

[29] Douglas, M. Wildavsky, A. (1982) *Risk and Culture: An Essay on the Selection of Technical and Environmental Dangers*. Berkeley: University of California Press.

приоритета међу њима".[30] Улрих Бек је нагласио, говорећи о друштву ризика, да не постоји разлика у класама или имунитет од ризика, те да индустријско друштво производи ризике који могу резултовати „самоуништењем укупног живота на Земљи чега многи још увек нису у потпуности свесни".[31] О самим елементима безбедносне културе постоји такође више приступа. Најближи ономе који ће се приказати у овом тексту јесте Ник Пиџон (Nick Pidgeon) који сматра да безбедносну културу треба разматрати кроз елементе, као што су „норме и правила поступања са ризиком, ставови у погледу безбедности и рефлексивност у погледу безбедносних пракси".[32] Такође и немачки аутор Дас (Daase) истиче елементе безбедносне културе као што су „вредности, дискурси и праксе, који дају смисао друштвеним акцијама индивидуалних и колективних актера, усмерених на унапређење безбедности и смањење несигурности".[33] Присуство или изостанак ових елемената упућују нас на процену колико је безбедносна култура развијена или неразвијена, присутна или не, у ком капацитету и на који начин се манифестује, с обзиром на разноврсност елемената који је испуњавају и могућностим које пружају дискурзивне формације.

У овом делу текста, приступа се детаљнијој анализи дијалога и појединачних исказа из књиге „Чернобиљска молитва", с циљем идентификовања и интерпретације елемената безбедносне културе присутних у наративима сведока и актера. Читајући поглавље по поглавље, фокус је на речима, изразима и обрасцима говора који одражавају свест о ризицима, одговорност, норме, вредности и комуникацијске праксе унутар различитих друштвених и институционалних контекста. Ова анализа омогућава дубље разумевање како се безбедносна култура конструише, преноси и мења у условима катастрофе, те на који начин наративи и дискурси обликују колективне и појединачне одговоре на опасности. Кроз ову студију дискурса осветлиће се слојеви безбедносне културе који су уткани у свакодневне разговоре и сведочења, и на тај начин разумети његов утицај на понашање и одлуке у кризним ситуацијама.

С обзиром на обимност саме књиге „Чернобиљска молитва" и ограниченост простора за анализу, фокус овог рада је на детаљној анализи једног одељка или поглавља. У оквиру те анализе, идентификовани су кључни обрасци и структуре дискурса, који су послужили као основа за разумевање ширих тенденција и карактеристика целокупног наратива. На тај начин, анализа одабраног поглавља има функцију репрезентативног узорка, чији се обрасци и елементи безбедносне културе преносе и интерпретирају у ширем контексту књиге, односно, који касније могу бити примењени и на анализу преосталих делова књиге у неком будућем

[30] Isto
[31] Bek, U. (2011) *Svetsko rizično društvo*, Akademska knjiga, ISBN: 9788686611970.
[32] Pidgeon, N. F. (1991). Safety culture and risk management in organizations. *Journal of cross-cultural psychology,* 22(1), pp 129–140.
[33] Daase, C. (2010) Wandel der Sicherheitskultur. *Aus Politik und Zeitgeschichte,* 50(9), pp. 9–16.

раду. На тај начин, овај рад представља уводни текст и основу за ширу анализу целокупног наратива.

У наративној анализи за проналажење садржаја безбедносне културе у књижевном делу које обрађујемо, могу се издвојити следећи елементи:

- Ликови и њихова улога – подразумева анализу ликова који представљају или симболизују аспекте безбедносне културе, као што су ауторитети, радници, војници или појединци са свешћу о безбедности.
- Дијалози и монолози – Истраживање како ликови говоре о безбедности, ризицима, обавезама и обукама, и које поруке преносе.
- Радња и догађаји – Идентификовање кључних догађаја који одражавају или изазивају свест о безбедности, као што су несреће, мере превенције или реакције на опасности.
- Симболи и метафоре – Препознавање симбола који могу указивати на безбедносне принципе или културолошке вредности везане за безбедност.
- Теме и мотиви – Утврђивање главних тема које се тичу безбедности, одговорности, ризика, и културе безбедности у оквиру наратива.
- Језик и тон – Анализа начина на који аутор користи језик и тон да пренесе важност безбедносних аспеката, као и ставове према безбедности.
- Свет и окружење – Истраживање окружења у којем се радња одвија и како оно одражава или подржава безбедносну културу (нпр. радна околина, друштвене норме).

Користећи ове елементе, може се дубље разумети како књижевно дело осветљава садржај и вредности безбедносне културе у одређеном контексту. Међутим, све наведено се може и сузити на три или четири корака, како би се поједноставио процес кодирања. У првом кораку квалитативне анализе података, потребно је било идентификовати кључне елементе, што је подразумевало преглед текста и бележење свих примера који се односе на безбедносну културу, а који укључују ситуације, ликове, дијалоге, симболе итд. Потом је било важно применити отворено кодирање (open coding), што је значило разврстати примере у широке категорије, означавајући их једноставним ознакама („свест о ризику", „одговорност", „превенција"). Затим је следило аксијално кодирање (axial coding), што је подразумевало комбиновање сличних категорија у шире групе, као што је, примера ради, ликови и њихове улоге, плус дијалози и монолози, који заједно упућују на личне ставове према безбедности, или, други пример, радње и догађаји плус симболи и метафоре који заједно приказују безбедносне вредности које се учитавају у овом делу. Коначно, селективно кодирање служи да се одаберу најважнији елементи који најбоље описују садржај безбедносне културе, што можемо видети у следећим примерима:

- Перцепција и свест о ризику и опасности (како наратор и ликови описују чернобиљску катастрофу, њене последице и сопствене реакције на опасност. То обухвата и осећање страха, несигурности или неопрезности);
- Однос према одговорности и превенцији (на који начин ликови говоре о мерама заштите, одговорности власти или појединаца и колико је та свест искрено изражена или занемарена);
- Дијалози и језик који одражава безбедносне вредности (како се у исказима изражавају ставови о безбедности, неизвесности, или штедњи на мерама заштите. Тон и избор речи указују на културолошке ставове према безбедности);
- Симболи и мотиви који одражавају безбедносну културу (начин на који се описује рад на заштити, приказ опасности, или прикази живота у погођеној зони – симболи који осветљавају или умањују важност безбедности).

Коначно, крајњи избор у овом раду сузио је кључне елементе за кодирање на следеће:

- Перцепција и свест о ризику (како наратори доживљавају опасност и последице)
- Однос према одговорности и мерама заштите (како се изражава свест о одговорности)
- Језик и симболи који одражавају безбедносну културу (како се приказује безбедност, опасност и култура одговорности)

Резултати анализе дискурса безбедносне културе

У овом делу приказујемо кључне налазе анализе дискурса из одабраног првог поглавља књиге „Чернобиљска молитва", фокусирајући се на идентификоване елементе безбедносне културе. Кроз табеларни приказ издвојени су најважнији обрасци и конкретни примери који илуструју присутност и обликовање безбедносних вредности, ставова и пракси унутар наратива. Када је у питању обим и дубина анализе, иако је на располагању био обиман материјал, због ограничености простора, односно обима текста, нису се могли покрити сви аспекти, широки обрасци и тенденције, фокус је био на репрезентативним и најјачим случајевима/примерима који најбоље илуструју категорију (3–5 налаза).

Дакле, српски превод књиге „Гласови из Чернобиља" има 323 стране текста, који је структуриран у три главе. Пре прве главе постоји уводни део који чине *Историјска белешка*, *Усамљен људски глас* испричан кроз причу жене ватрогасца, који је у ноћи експлозије био на радном задатку. Иза ове приче следи *Ауторкин интервју са самом собом о пропуштеној историји и о томе зашто Чернобиљ доводи у сумњу нашу слику света*. Након треће главе, следи *Уместо епилога*, као и виђење *Енисе Успенски о роману гласова Светлане Алексијевич*, као и краћа био-

графија ауторке. Предмет анализе овог текста био је уводни део, као и ГЛАВА ПРВА са два наслова *Земља мр̄твих* (са осам монолога) и *Војнички хор*.

Ист̄оријска белешка евидентира податке о самој катастрофи, коју чине бројни подаци и чињенице о последицама катастрофе материјалне природе, али и у односу на становништво и сав живи свет, који су објављени у енциклопедијама, зборницима, часописима, интернет новинама. Посебна занимљивост је опис суђења одговорнима за чернобиљску катастрофу, које се одвијало у напуштеној згради мртвог града, јер је на нивоу ЦК КПСС донета одлука да се претрес одржи на „месту злочина" у Чернобиљу. На осуђеничкој клупи нашло се десетак одговорних чиновника, међу њима и Московљани (то је било нарочито важно), али не и научници. Уз присуство само једног новинара, без публике, и крајњи епилог животних прича осуђених прошао је неопажено.

Усамљени људски гл̄ас говори о причи жене настрадалог ватрогасца који је био на првој линији одбране, односно линији гашења пожара након експлозије нуклеарног реактора. Пошто је био у зони великог зрачења, заједно са другим ватрогасцима две недеље у болници проживљава највеће муке и на крају и умире, док га жена до последњег тренутка негује и брине о њему, иако је директно угрожена и она и дете које је носила. У 14 дана њихове борбе видимо мноштво елемената који покривају дискурс безбедносне културе од перцепције ризика и присуства свести о безбедности до (не)одговорности, мера заштите и тсл.

Земља мр̄твих је део текста који укључује осам монолога појединачних прича, описа сећања и доживљаја који су појединци, повратници, очеви и мајке испричали описујући дешавања након катастрофе и губитак својих чланова породице, пријатеља или комшија. Почиње монологом о томе зашто се људи сећају, затим, о томе да се може разговарати и са живима и са мртвима, о целом животу исписаном на вратима о једном селу у којем се дозивају душе с неба да би се с њима плакало и ручало, о древном страху, о томе да је човек само у злу лукав, али је једноставан и доступан у наивним речима љубави, као и монолог о песми без речи.

Војнички хор је прича о припадницима једног пука који су послати у Чернобиљ да рашчишћавају терен око електране и да заведу ред, односно евакуишу становништво са простора који је био највише контаминиран. У овом делу се уочава преиспитивање одлука с врха, које се упућују војницима на терену, о сулудом коришћењу људских ресурса, без адекватне заштите и са тешким наоружањем, а против невидљивог непријатеља.

У наредној Табели 1, покушали смо да према дефинисаним категоријама кодирања и њиховом опису, евидентирамо адекватне примере из текста за сваку категорију (4–5) и пружимо одговарајуће интерпретације или напомене. Шира елаборација следи након тога, са издвојеним резултатима по категоријама, тумачењем и дискусијом.

Табела 1. Дискурс безбедносне културе у делу „Гласови из Чернобиља”

Категорија кодирања	Опис	Примери из текста	Напомена/интерпретација
Перцепција и свест о ризику	Како ликови и нарагор описују свест о опасности, осећање страха, неситурности, последице катастрофе.	1. Лекари су из неког разлога тврдили да су се отровали гасовима, нико није говорио о радијацији. 2. А Чернобиљ би сви хтели да забораве, зато што је свест пред њим капитулирала. Катастрофа свести. Да смо победили Чернобиљ или да смо га до краја разумели, мислили бисмо и писали о њему више. 3. Мислио сам да сам најстрашније већ преживео. А то је рат. И заштићен сам својим знањем. Али, отпутовао сам у чернобиљску зону и ту сам схватио да сам беспомоћан... прошлост ме више не штити. 4. Страх који је овде није познат. Не видим га (радијацију). Нема га у мом памћењу...ја се бојим људи... човека са оружјем... 5. Чернобиљ је рат над ратовима. Нема човеку нигде спаса. Ни на земљи, ни у води, ни на небу.	Постоји тенденција да ликови и наратор минимизирају или не препознају опасност од радијације, фокусирајући се на физичке симптоме или друштвене последице. Често се јавља емоционална дистанца или заборав, што одражава колективну или личну неспремност да се суоче са радијацијом као опасношћу. Страх је присутан, али често се изражава кроз осећање беспомоћности или кроз симболичне приказе, а не директно кроз радијациону претњу.
Однос према одговорности и мерама заштите	Како ликови говоре о одговорности власти, личној одговорности, мерама заштите и превенцији.	1. Отишли су без азбестних одела, у ономе у чему су били, у кошуљама...нико их није упозорио, позвали су их да гасе обичан пожар. 2. Вратили смо се кућама. Скинуо сам са себе сву одећу у којој сам био тамо и бацио у одвод за смеће. А капу сам поклонио малом сину. Много ме је молио. Носио је, није је скидао. За две године су му поставили дијагнозу: тумор на мозгу. 3. Па, довезли су нас...до саме електране. Дали су нам беле мантиле, капице и маску од газе. Роботи нису могли да издрже, техника је полудела. А ми смо радили... 4. Разговарали смо с научницима. Један каже: „Ја бих могао тај ваш хеликоптер (који кружи изнад реактора) језиком да полижем, и ништа ми се неће десити”. А други: „Момци, зашто летите без заштите? Скраћујете себи живот. Заштитите се”.	Ликови често истичу недостатак или неадекватност мера заштите, упозорења или опреме, што одражава низак степен свести или неодговорност власти и системских структура. Појављује се мешање личне и колективне одговорности, често уз осећање да су појединци жртве система или власти. Приче о немару, небризи или неинформисаности наглашавају културну карактеристику слабије развијене безбедносне културе.
Језик и симболи који одражавају безбедносну културу	Коришћење језика, израза, симбола који осветљавају или умањују важност безбедности.	1.Човек с пушком у зони...у кога је могао да пуца и од кога да штити? Од физике? Од невидљивих честица? Да стреља контаминирану земљу или дрво? 2. Русија никада није спасавала своје људе, зато што је велика и бесконачна. 3. Наш систем је војни, он одлично функционише у ванредним околностима. И руски човек показује у тим околностима колико је велик. Јединствен. Никада нећемо постати Холанђани или Немци. Нећемо имати дуговечни асфалт нити уређене травњаке. А хероја ће бити! 4. Немојте да пишете о чудима совјетског јунаштва. Она су постојала....Чуда? Али, прво су били аљкавост и немар, а потом чуда. 5. Шта може да се уради са борбеним хеликоптером у Чернобиљу? Или са МИ2. Пилоти, млади момци стоје у шуми поред реактора, хватају рендгене. Наредба! Војна наредба! Али зашто је било потребно слати толико људи да се зраче? Зашто? (Виче) Били су потребни стручњаци, а не људски материјал.	Језик је често ироничан, саркастичан или препун симбола који умањују значај опасности („чудеса”, „хероји”, „војни систем”). Постоје елементи који истичу супериорност војне или државне инфраструктуре, али и критику немара и аљкавости. Симболи и изрази одражавају културолошку перцепцију безбедности као нешто што је често потцењено или маргинализовано у односу на друге вредности. Људи су коришћени као „људски материјал” за спровођење наређења, без бриге о њиховом здрављу, што указује на немар и злоупотребу система. Укратко, рефлектује трагичне последице системског немара и небриге у кризним ситуацијама.

Резултати по категоријама

Перцепција и свест о ризику

У анализираном одељку, ликови и наратор не одражавају високу свест о опасностима и последицама катастрофе, заправо, одражава тенденцију минимизације радијационе опасности, фокусирајући се на физичке симптоме или друштвене последице, често уз емотивну дистанцу од саме опасности. Примери исказа указују на снажно осећање страха, несигурности, али и на покушаје разумевања и прихватања ризика. Ови обрасци указују на то да је свест о опасности дубоко укорењена у колективној и индивидуалној перцепцији, што је кључно за разумевање структуре безбедносне културе у наративу. Такође, то указује на културолошку склоност да се радијација не доживљава као непосредни ризик или се о томе не жели отворено говорити, што генерално одражава слабију свест или одбрамбене механизме у суочавању са катастрофом.

Однос према одговорности и мерама заштите

Приметно је да ликови често изражавају ставове о одговорности власти, као и личној одговорности за заштиту и превенцију. Неки искази истичу сумњу у ефикасност мера или пребацивање одговорности на друге актере. Ови обрасци указују на сложен однос према одговорности, у којој се истовремено препознају и изазови и критике у погледу спровођења мера заштите. Не може се пронаћи довољно примера адекватних мера заштите или свести о одговорности, што такође одражава слабије развијену безбедносну културу. Ликови који често приказују небригу или неинформисаност власти и појединаца, заправо указују и на осећања немоћи и несигурности.

Језик и симболи који одражавају безбедносну културу

Језик којим ликови и наратор користе изразе и метафоре одражава ставове према безбедности. На пример, описи радног окружења као „небезбедног и запуштеног" или симболи приказа опасности указују на перцепцију ризика и вредновање безбедносних пракси. Ови обрасци осветљавају културне вредности и норме које обликују понашање у контексту катастрофе. Употреба ироније, сарказма и симболике указује на критички однос према систему и његовој перцепцији безбедности. Истовремено, херојске и војне метафоре одражавају културолошку перцепцију опасности као нечега што или не може бити у потпуности контролисано, или се превентивне мере потцењују у њеној важности.

У анализи наратива у овом књижевном делу, применивши принципе наративне анализе, идентификовани су следећи кључни обрасци:

Ликови и њихова улога: Ликови, од ватрогасца до повратника и војника, симболизују различите аспекте безбедносне културе. Ватрогасци и радници често изражавају осећање немоћи и неинформисаности, што одражава системски немар. Ликови који приказују херојске метафоре или хероизам у системски немарним

условима одражавају друштвену норму идеализације и минимизације ризика, али и указују на дубоке социјалне норме о јунаштву које се често користе за оправдање нестручности или занемаривања опасности.

Дијалози и монолози: Дијалози често преносе осећање несреће, страха и сумње у ефикасност мера заштите. На пример, искази радника који носе неадекватну опрему или говоре о немару власти указују на одсуство културе превенције и одговорности. Монолози, попут приче жене ватрогасца, истичу личне трауме, али и друштвено-психолошке обрасце одбране од реалности, као што је минимизирање опасности или одлагање суочавања са стварним ризиком.

Симболи и метафоре: Коришћење херојске и војне симболике (нпр. „хероји", „војни систем") истиче друштвену перцепцију опасности као нечега што се „не може контролисати" или се потцењује. Ироничне и саркастичне метафоре указују на критику система и друштвених норми које не препознају озбиљност опасности, док симболи загађене природе или напуштености одражавају колективну трауму и осећање беспомоћности.

Теме и мотиви: Главне теме су: немар власти, колективна траума, миноризација ризика, хероизам и одбрамбени механизми. Мотив одбране, али и сведочанство о пропусту, јасно се провлаче кроз приче и слике у делу. Оваква наративна анализа потврђује да дело не приказује само лична искуства, већ и друштвене дискурсе који обликују и преносе најважније елементе безбедносне културе – од перцепције опасности до друштвених норми и симболике.

Тумачење и дискусија резултата

На основу идентификованих примера, можемо закључити да наративи у делу „Чернобиљска молитва" рефлектују слојевиту слику безбедносне културе, у којој су елементи свести о ризику, одговорности и језика међусобно испреплетени и обликују колективне и индивидуалне одговоре на опасности. Ови обрасци указују на то да безбедносна култура у овом контексту није статична, већ се мења у складу са искуствима, перцепцијом и друштвеним нормама израженим у наративима сведока и актера. У овом раду темељно смо ослоњени на концептуални оквир дискурса безбедносне културе, који дефинише тај дискурс као скуп језичких пракси, наратива, симбола и значења којима се обликује и рефлектује перцепција сигурности, безбедности, одговорности и ризика у друштву.[34] Наративна анализа, с друге стране, омогућава нам да дешифрујемо како се кроз приче и гласове сведока у делу Светлане Алексијевич конструишу и преносе елементи безбедносне културе – од

[34] Dunmire, P. (2012) "Political Discourse Analysis: Exploring the Language of Politics and the Politics of Language". *Language and Linguistics Compass* 6/11, 735–751. https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/lnc3.365; MacDonald, N. M. Hunter, D. (2019) The Discourse of Security Language, Illiberalism and Governmentality, Palgrave Macmillan Cham, DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-97193-3. Приступљено 20.02.2026.

перцепције опасности, преко односа према одговорности, до симболике и језика који одражавају или критикују системске пропусте.

Резултати анализе показују да се у делу „Чернобиљска молитва" препознају и кључни елементи теоријског оквира. Перцепција ризика и емоционална дистанца од опасности, где ликови минимизирају или не препознају опасност од радијације, фокусирајући се на видљиве последице или социјалне симптоме. Овај образац одражава културолошку тенденцију негирања или одлагања суочавања са опасношћу, што је у складу са теоријом о друштвеним обрасцима перцепције ризика.[35] Однос према одговорности приказује често пребацивање и минимизирање личне или институционалне одговорности, што рефлектује слабост и недовољно развијену безбедносну културу, али и друштвене норме које ћутке дозвољавају или оправдавају немар. Језик и симболи користе иронију, сарказам, херојске и војничке метафоре, али и симболику немара и аљкавости, чиме се указује на критички однос према системима и перцепцији безбедности као маргиналног или потцењеног вредносног система.

Ови налази потврђују да наративи у делу Алексијевич нису једноставне сведочанствене приче, већ слојевит дискурс који обликује и одражава друштвене норме, трауме и перцепције одговорности. Теоријски оквир омогућава интерпретацију како се кроз језичке обрасце и симболе рефлектују и критикују системи који су омогућили катастрофу, али и како се колективно памћење и траума преносе у наративима, чиме се обликује друштвена свест о безбедносним ризицима.

Закључна размаѿрања

Позната литература инспирисана катастрофом у Чернобиљу нуди богато и вишеслојно истраживање трагедије и отпорности. Кроз разноврсне наративе, од ригорозних историјских приказа до истраживачких радова, читаоци и заинтересована публика су позвани да се укључе у људске, али и системске димензије трагедије. Књижевна, попут научних и стручних дела, могу да документују историјске догађаје, али и да подстичу на дубље размишљање о одговорностима друштва, када се суочава са технолошким и еколошким ризицима. Сваки наставак истраживања ових наратива, открива нам да свака нова прича доприноси ширем разговору о одговорности, цени напретка и трајној снази људског духа. Данас су наративи који окружују Чернобиљ и даље невероватно релевантни.

Док се модерна друштва боре са новим еколошким и енергетским изазовима, лекције Чернобиља служе као снажне опомене. Катастрофа нас подсећа на потенцијалне последице технолошке ароганције и неопходност снажних регулаторних оквира. Штавише, савремени медијски формати, попут документарних драма и мини-серија, оживели су интересовање јавности за катастрофу. Ове модерне реинтерпретације чине историјске догађаје доступним новој и широј публици, оси-

[35] Douglas, M. and Wildavsky, A. (1982) R*isk and Culture: An Essay on the Selection of Technical and Environmental Dangers.* Berkeley: University of California Press.

гуравајући да лекције из Чернобиља остану свеже и хитно применљиве у данашњим дебатама о енергетској политици и еколошкој правди.

Дакле, у овом истраживању анализирали смо како Светлана Алексијевич у делу „Гласови из Чернобиља/Чернобиљска молитва" описује наративе и гласове људи погођених катастрофом, а у којима смо покушали да осветлимо слојеве безбедносне културе, одговорности и друштвених норми. Кроз детаљну наративну анализу, идентификовали смо обрасце минимизације опасности, емоционалне дистанцираности и критике система који су доминантни у тексту, а који одражавају широк спектар друштвених, политичких и културних ставова. Резултати показују да су наративи у Алексијевичином делу вишеслојни и сложени, у њима се јасно рефлектују елементи свести о ризику, одговорности и понашања у кризним ситуацијама. Ликови и гласови често изражавају осећање немоћи, несигурности и страха, али и сумње у ефикасност мера заштите и одговорност власти. Симболи и језичке фигуре користе се како би се истакле или умањиле опасности, а критички тонови и иронични изрази указују на перцепцију система који је често аљкав, немаран или отворено небрижљив.

Анализа потврђује да књижевност Светлане Алексијевич није само сведочанство о појединачним искуствима, већ и снажан друштвени дискурс који приказује како се култура безбедности, одговорности и траума конструише, преноси и мења у друштвеном колективу. Књижевно дело постаје важан алат за разумевање шире слике друштвених норми и вредности у контексту катастрофа, али и за критику системских пропуста, друштвених и институционалних образаца, као и културних образаца који доприносе неефикасном одговору на кризне изазове.

Закључно, рад истиче значај књижевности као извора за критичко размишљање о друштвеној одговорности, превенцији и култури безбедности. Светлана Алексијевич својом уметношћу успева да пренесе слојеве колективне меморије, емоција и норми, чиме доприноси разумевању како се безбедносна култура обликује и одражава у најтежим животним тренуцима. Потреба за даљим истраживањима у овом правцу је очигледна, јер ће то омогућити дубље разумевање механизама који обликују нашу колективну свест о ризику и одговорности, и на тај начин допринети развоју ефикаснијих стратегија превенције и заштите у будућности.

ЛИТЕРАТУРА:

Arkan, Z. (2025) "Narrative analyzis and Security Studies" in *European Security and Hybrid Threats – A Narrative in the Making*, Springer;

Banaszkiewicz, M. Duda, A. (2019) To be a S.T.A.L.K.E.R. On architecture, computer games and tourist experience in the Chernobyl Exclusion Zone book: *Tourism Fictions, Simulacra and Virtualities Publisher:* Routledge Taylor & Francis Group; DOI: 10.4324/9780429278952-11;

Beck, U. (1987) "The Anthropological Shock: Chernobyl and the Contours of the Risk Society." Berkeley Journal of Sociology 32:153–165.

Bek, U. (2011) *Svetsko rizično društvo,* Akademska knjiga, Novi Sad, ISBN: 9788686611970.

Bodhana K. B. (2016) "The Role of Chernobyl in the Breakdown of the USSR", Armstrong Undergraduate Journal of History: Vol. 6: Iss. 1, Article 5. DOI: 10.20429/aujh.2016.060105; доступно на:

https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/aujh/vol6/iss1/5?utm_source=digitalcommons.georgiasouthern.edu%2Faujh%2Fvol6%2Fiss1%2F5&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Приступљено 15.02.2026.

Bennett, B. Repachol, M. Carr Z.(editors) (2006) Health Effects of the Chernobyl Accident and Special Health Care Programmes – Report of the UN Chernobil Forum Expert Group *Health.* World Health Organization, WHO Press Geneva, доступно на: https://iris.who.int/server/api/core/bitstreams/1fca23bb-df91-4a83-bf74-a9eecf806272/content. Приступљено 23.02.2026.

Cieślarczyk, M. (2010) *Culture of security and defense*. Siedlce: Akademia Podlaska.

Chushvaha, H. (2020) Memory, Trauma, and the Maternal: Post-Apocalyptic View of the Chernobyl/Chornobyl/Charnobyl Nuclear Disaster East/West: *Journal of Ukrainian Studies (ewjus.com) ISSN 2292-7956, Volume VII, No. 2 (2020) DOI:* https://doi.org/10.21226/ewjus608.

Daase, C. (2010) Wandel der Sicherheitskultur. *Aus Politik und Zeitgeschichte,* 50(9), 9–16.

Douglas, M. and Wildavsky, A. (1982) *Risk and Culture: An Essay on the Selection of Technical and Environmental Dangers.* Berkeley: University of California Press.

Dunmire, P. (2012) "Political Discourse Analysis: Exploring the Language of Politics and the Politics of Language". *Language and Linguistics Compass 6/11*, 735–751. https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/lnc3.365;

Dusi, N. Lacalle, C. (ed.) (2024).Chernobyl Calling. Narrative, Intermediality and Cultural Memory of a Docu-Fiction, Punctum *SEMIOTICS MONOGRAPHS*, Vol. 2.

Erhart, T. (2023) Influence of the work of Svetlana Alexievich on the TV series Chernobyl, 11. Simpozij mladih slavistov – *Philoslavica 2023*; доступно на: https://www.researchgate.net/publication/397017507_Influence_of_the_work_of_Svetlana_Alexievich_on_the_TV_series_Chernobyl;

Gandhi, S. Kang, J. (2013) Nuclear safety and nuclear security synergy. *Ann. Nucl. Energy 60*, 357–361. Доступно на: https://www.researchgate.net/publication/257159991_Nuclear_safety_and_nuclear_security_synergy. Приступљено 12.02.2026.

Glesner, C. Oudheusden M.V. Turcanu, C. Fallon, C. (2020) Bringing symmetry between and within safety and security cultures in high risk organizations, Safety Science, Elsevier; Gandhi, S. Kang, J. (2013) Nuclear safety and nuclear security synergy. *Ann. Nucl. En-*

ergy 60, 357–361. доступно на: https://www.researchgate.net/publication/257159991_Nuclear_safety_and_nuclear_security_synergy. Приступљено 12.02.2026.

Glantz, M. (2024, March 11) Ukraine War Takes a Toll on Russia. United States Institute of Peace. *Retrieved October 21*, 2024, from https://www.usip.org/publications/2024/03/ukraine-war-takes-toll-russia.

Gray, P. Kendrick, O. (eds.) (2004) *The Memory of Catastrophe.* Manchester and New York: Manchester University Press.

Havenaar, J.M. et al., 2003. "Perception of Risk and Subjective Health among Victims of the Chernobyl Disaster." *Social Science & Medicine* 56(3):569-572.

HBO. (2019) Chernobyl, TV mini series. Доступно на: https://www.imdb.com/title/tt7366338/

Hundorova, T. (2019). *The post-Chornobyl library: Ukrainian Postmodernism of the 1990s*. Academic Studies Press.

IAEA (2006) Environmental Consequences of the Chernobyl Accident and Their Remediation: Twenty Years of Expirience – Report of the Chernobyl Forum Expert Group *Environment*. Vienna, доступно на: https://www-pub.iaea.org/MTCD/publications/PDF/Pub1239_web.pdf

IAEA, (2022) The safety, security and safeguards implications of the situation in Ukraine (GOV/2022/17, 58, 71 i GOV 2024/18).

Kotsis, K. T. (2025). Incorporating Chernobyl fallout into science education. *Journal of Mathematics and Science Teacher, 5(4),* em088. https://doi.org/10.29333/mathsciteacher/16860.

Lindbladh, J. (2012) Coming to Terms with the Soviet Myth of Heroism Twenty-five Years After the Chernobyl' Nuclear Disaster: An Interpretation of Aleksandr Mindadze's Existential Action Movie Innocent Saturday. *Anthropology of East Europe Review,* 30(1), 113–126. Доступно на:

http://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/aeer/article/view/2002/1965. Приступљено 12. 02. 2026.

Lindsay, S. (2026) Chernobyl Trauma and Gothic (Testimony, Cultural Memory and Global Literary Perspectives) Anthem Press, ISBN-13: 978-1-83999-064-9 (Hbk) ISBN-10: 1-83999-064-3 (Hbk).

Loganovsky, K. Marazziti, D. (2021) Mental Health and Neuropsychiatric Aftermath 35 years after the Chernobyl, catastrophe: current state and future perspectives, *Clinical Neuropsychiatry* 18, 2, 101–106, доступно на: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8629042/pdf/cn-18-101.pdf. Приступљено 12.02.2026.

MacDonald, N. M. Hunter, D. (2019) The Discourse of Security Language, Illiberalism and Governmentality, Palgrave Macmillan Cham, DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-97193-3. Приступљено 12.02.2026.

McLeod, Saul (2024). Narrative Analysis in Qualitative Research, Simply Psychology, доступно на:https://www.researchgate.net/publication/381926283_Narrative_Analysis_In_Qualitative_Research DOI: 10.13140/RG.2.2.30491.07200. Приступљено 12.02.2026.

Morton, T., (2011) Here comes everything: The promise of object-oriented ontology. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences,* 19 (2), pp.163–190.

Neal, A. Jamie, H. (2022) After Chernobyl: Welsh Poetry and Nuclear Power, *Literature&History,* Vol.31(1) 70–88.

The Nobel Prizes (2015). Published on behalf of The Nobel Foundation by Science History Publications/USA, division Watson Publishing International LLC, Sagamore Beach, 2016; доступно на: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/biographical/. Приступљено 12.02.2026.

Petryna, Adriana. 1995. "Sarcophagus: Chernobyl in Historical Light." *Cultural Anthropology* 10(2):196–220.

Pidgeon, N. F. (1991). Safety culture and risk management in organizations. *Journal of cross-cultural psychology,* 22(1), 129–140.

Prabhu, K. G. (2023) Svetlana Alexievich: Voice of the Oppressed People, *International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR),* Volume 5, Issue 1.

Serafin, R. S. (2026) Svetlana Alexievich, Belorusian journalist and prose writer, *Britannica,* доступно на: https://www.britannica.com/biography/Svetlana-Alexievich. Приступљено 12.02.2026.

Schmid, S. (2020) Chernobyl the TV Series: On Suspending the Truth or What's the Benefit of Lies? *Technology and Culture* 61. 1154–1161.

Stanarević, S. Mitrevska M. Brsakoska B. J. Spasov A. (2025) *National Security Cultures – A View From The Balkans*, Friedrich Ebert Foundation, office Skopje.

Станаревић, С. (2018) *Основи безбедности.* Универзитет у Београду: Факултет безбедности, Београд.

Summary Report on the Post-accident Review Meeting on the Chernobyl Accident (1986). *INSAG Series No. 1,* IAEA, Vienna.

Zablotska, Lydia, B. (2016). 30 years After the Chernobyl Nuclear Accident: Time for Reflection and Re-evaluation of Current Disaster Preparedness Plans, Journal of Urban Health: *Bulletin of the New York Academy of Medicine,* Vol. 93, No. 3 doi:10.1007/s11524-016-0053-x.

Svetlana Stanarević

University of Belgrade, Faculty of Security Studies, Belgrade

THE CHERNOBYL DISASTER AND THE DISCOURSE OF SECURITY CULTURE IN THE LITERARY WORK OF SVETLANA ALEXIEVICH

Abstract: The Chernobyl disaster of 1986 represents one of the most significant symbols of humanity's technological and ecological vulnerability, provoking deep reflections on the relationship between humans, technology, nature, and authority. This event not only led to changes in scientific and ecological discourses but also became an inspiration for literary and artistic interpretations that illuminate collective and personal narratives about security, responsibility and trauma. In this research, we focus on analysing Svetlana Alexievich's literary work through the lens of narratives and voices of people affected by the catastrophe, aiming to shed light on how literature contributes to a critical understanding of the discourse of security culture. Special attention is given to analysing the relationships between the discourse of authorities, experts and individuals, as well as the manner in which motifs, symbols and emotions are reflected in her work, which simultaneously shape and critique previous concepts of security and responsibility. This approach highlights the importance of literature as a tool for deeper understanding and reflection on the significance of security culture in the context of disasters and social responsibility.

Key words: *security culture, Chernobyl disaster, Svetlana Alexievich, discourse, narrative analysis*

Софија Максимовић и Ана Станковић
Универзитет у Београду, Факултет безбедности, Београд

ЧЕКАЈУЋИ КРАЉА

ФИКТИВНА СТВАРНОСТ МЕЂУНАРОДНИХ ОДНОСА

DOI 10.5937/kultura2692177M
УДК 821.111(73).09-31 Егерс Д.
327:930.85(100)
316.642.3(100)
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Сажетак: *У раду ће бити анализиран роман Холограм за краља Дејва Егерса као пример интеракције популарне културе и међународних односа, са фокусом на начин на који књижевност кроз антиципацију и имагинацију артикулише промене у савременом глобалном поретку. Полазећи од мотива чекања, интертекстуално повезаног са драмом „Чекајући Годоа“ Самјуела Бекета, у раду анализирамо Егерсову причу о америчком пословном човеку који у Саудијској Арабији покушава да прода софистицирану холограмску технологију саудијском краљу, као метафору међународног поретка у стању застоја и неизвесности. Посебна пажња посвећена је приказу слабљења америчке хегемоније кроз немогућност протагонисте да се прилагоди политичком, економском и културном контексту простора у коме се налази, као и имплицитном геополитичком присуству Кине, приказане као конкурентске силе и алтернативног модела економског повезивања. Роман не посматрамо као пророчанство, већ као Егерсов трактат упозорења и рефлексија на конкретне геополитичке околности раног 21. века, у којима су структурне пукотине постојећег међународног поретка већ постајале видљиве. Стога ово дело тумачимо као криво огледало међународне стварности које имплицира позив на освешћивање, тиме указујући на аналитички значај инкорпорације популарне културе у поимање међународне реалности.*

Кључне речи: *Саудијска Арабија; Сједињене Америчке Државе; Кина; америчка хегемонија; надметање великих сила; популарна култура.*

Тако је то на овој кучкиној планети
(Самјуел Бекет)

Увод

На ивици пустиње, у простору који обећава будућност, али не нуди садашњост, један човек стоји спреман да говори. Технологија је укључена, презентација припремљена, реченице увежбане. Све је на свом месту, осим онога коме је све то намењено. Присуство које би потврдило смисао окупљања изостаје.

Описана сцена представља фабуларни оквир романа *Холограм за краља* америчког писца Дејва Егерса (Dave Eggers), објављеног 2012. године. Радња романа смештена је у Саудијску Арабију и прати Алена Клеја, америчког пословног човека који покушава да саудијском краљу представи и прода нову технолошку платформу у оквиру пројекта изградње Економског града краља Абдулаха (ЕГКА). Међутим, сусрет са краљем, који би његовом доласку дао смисао, непрестано се одлаже, док се простор у коме борави постепено претвара у симбол шире политичке и економске неизвесности.

Како се у савременим дебатама о међународним односима промене глобалног поретка најчешће анализирају кроз економске показатеље, војне капацитете или институционалне трансформације, важно је истаћи да се једнако значајне индикације системских промена често појављују изван формалних политичких и стратешких анализа. Појављују се у простору популарне културе, где се политичка неизвесност артикулише пре него што постане емпиријски мерљива. Тврдња да *светска политика и популарна култура представљају нераскидиви континуум упућује на холистичко схватање политике.*[1] Овакав приступ замагљује линију која дели високу (high) и ниску (low) политику, указујући на елитистичко одржавање примата на макронивоу анализе и тиме маргинализујући микрониво.[2] Крајњи исход оваквог сагледавања је осветљавање *међупростора моћи* (*interstices of power*) које традиционални приступи међународним односима системски занемарују.[3] Књижевни наративи, ослобођени захтева предикативне прецизности, функционишу као *префигуративна* социјална теорија,[4] омогућавајући антиципацију структурних трендова кроз имагинацију и метафору. Управо у том простору књижевност, као један од алата популарне политике, не представља бекство од политике, већ место на коме се политичке и друштвене трансформације препознају пре него што постану јасно видљиве у геополитичкој стварности.

Роман *Холограм за краља* примарно функционише као наративни простор намењен пресеку стања америчке униполарности, непосредно након глобалне финансијске кризе (2008). Иако је међународни поредак формално остао непро-

[1] Grayson, J., Davies, M. and Philpott, S. "Pop Goes IR? Researching the Popular Culture-World Politics Continuum", *Politics* 29, no. 3 (2009): 156.

[2] Weldes, J. (ed.) (2003) *To Seek Out New Worlds: Science Fiction and World Politics*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

[3] Grayson, J., Davies, M. and Philpott, S. нав. дело.

[4] Weldes, J. нав. дело.

мењен, процеси попут финансијске дестабилизације, премештања производње и успона нових економских центара моћи почели су да мењају односе зависности унутар глобалног система. Глобализација, која је деценијама представљала инструмент ширења америчког економског модела, с временом је производила актере који више нису зависили од њеног посредовања.[5] У том контексту роман не приказује тренутак потпуног распада америчке доминације, већ период у коме њена стабилност први пут почиње озбиљније да се доводи у питање. Простор глобалне размене, обликован америчком економском експанзијом и либерализацијом тржишта, постепено отвара простор алтернативним центрима моћи, пре свега Кини,[6] чији се економски и инфраструктурни успон и у роману појављује као имплицитна замена америчког модела глобалног деловања.

Мотив чекања у роману препознајемо као важан елемент који успоставља интертекстуалну везу са драмом *Чекајући Годоа* Самјуела Бекета (Samuel Beckett), у којој чекање постаје основно стање егзистенције. Баш као што Бекетови јунаци остају заробљени у непрекидном ишчекивању доласка који би њиховом постојању дао смисао и потврдио стабилност света који познају, тако и Аленово чекање саудијског краља превазилази ниво појединачне пословне фрустрације и поприма шире симболичко значење. Непрестано одлагање сусрета постаје метафора међународног поретка који формално опстаје, али више не одише истом сигурношћу и самопоуздањем карактеристичним за период неспорне америчке хегемоније. У том смислу, чекање у роману није само фабуларни механизам, већ стање система – продужени тренутак неизвесности у коме стари поредак слаби, док се нови још увек не појављује у јасно дефинисаном облику, подсећајући на Грамшијево разумевање „међувладарског периода" – *interregnum*[7] као прелазне фазе између два историјска поретка, у коме „старо умире, а ново не може да се роди".[8]

Ален чека саудијског краља, док, са друге стране, међународни поредак такође остаје заробљен у простору ишчекивања. Поредак не чека нужно новог краља, већ потврду да је постојећи способан да и даље обавља ту функцију. Полазећи од реченог, у раду настојимо да објаснимо на који начин роман *Холограм за краља* кроз књижевне мотиве и наративне структуре артикулише трансформацију савременог међународног поретка, слабљење америчке хегемоније и појаву нових центара

[5] Ikenberry, G. J. (2011) *Liberal Leviathan: The Origins, Crisis, and Transformation of the American World Order*, Princeton: Princeton University Press.

[6] Исто., стр. 6–7.

[7] Антонио Грамши (Antonio Gramsci) појам *interregnum* користи како би описао историјски тренутак у коме постојећи политички и друштвени поредак губи стабилност, док нови још увек није способан да се у потпуности успостави. У том контексту Грамши пише: „Криза се састоји управо у томе што старо умире, а ново не може да се роди; у овој међувладавини појављује се велики варијетет морбидних симптома".

[8] Gramsci, A. "Wave of materialism" and "crisis of authoruty" in: Selections from the Prison Notebooks, eds. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (1971) New York: International Publishers, p. 276.

глобалне моћи. На том путу, питања која постављамо су: да ли Америку спутава Кина или Америка спутава себе саму? Да ли поредак опстаје захваљујући способности да заборави начин на који је сам произвео сопствену трансформацију?

Како је већ речено, Дејв Егерс је 2012. године објавио роман-сатиру *Холограм за краља*, дело које је с временом добило знатно шири одјек и аналитички значај него што се то могло претпоставити у тренутку објављивања. Четрнаест година касније, након више издања, превода на различите језике и холивудске екранизације, роман се и даље може посматрати као релевантан аналитички оквир за разумевање савремених трансформација међународног поретка.

Анализу овог романа реализоваћемо кроз мапирање кључних наратива и мотива на којима почива његова интерпретација савремених међународних односа. У том смислу издвајају се два централна метанаратива. Први се односи на структурални и државни ниво међународних односа и манифестује се кроз приказ америчке глобалне моћи, кинеског успона и трансформације саудијско-америчких односа. У оквиру овог метанаратива Саудијска Арабија, као простор одигравања фабуле, функционише као место материјализације промена у односима глобалне моћи. Други метанаратив односи се на друштвени и индивидуални ниво и артикулише се кроз егзистенцијалну кризу главног јунака, која симболички рефлектује урушавање америчког сна.

У оквиру ова два метанаратива идентификују се појединачни мотиви као њихове основне аналитичке јединице. С обзиром на међусобну повезаност нивоа анализе, издвојени мотиви тумаче се истовремено на структуралном и индивидуалном плану. Због ограниченог обима рада анализа је фокусирана на репрезентативне мотиве, док исцрпно разматрање свих елемената романа остаје изван њеног домашаја. Квалитативном анализом наратива, мотива и њиховим поређењем са савременим глобалним процесима указујемо на антиципативни карактер романа. У том смислу важно је нагласити да Егерс не предвиђа конкретне политичке догађаје, већ књижевно артикулише процесе који су, у тренутку настанка романа, већ постајали политички и историјски замисливи. Аналитички оквир рада додатно је поткрепљен компаративном анализом стратегија националне безбедности Сједињених Америчких Држава од администрације Џорџа Буша млађег (2006) до друге администрације Доналда Трампа (2025) и одабраних мотива романа, како би се сагледала промена америчке перцепције Кине и трансформација савременог међународног поретка.

Све поменуто доводи нас до критичког позива на буђење САД, као тихе суштине романа. Завршна, Аленова жеља за „амнезијом", до које долази на крају приче, не појављује се само као израз индивидуалног умора и потребе за новим почетком, већ и као симболичка представа система који опстаје потискујући сећање на процесе кроз које је сам произвео сопствену трансформацију. Управо због тога *Холограм за краља* могуће је читати као причу о поретку који се није урушио споља, већ се постепено заменио изнутра. Другим речима, ово је прича о томе како је Америка заменила саму себе.

Пројекција хегемоније

Холограм, међу издвојеним репрезентативним мотивима, заузима централно место. На нивоу радње он представља технолошку иновацију коју Ален и његов тим доносе у Саудијску Арабију, средство презентације које омогућава појављивање особе у простору у коме физички није присутна. Међутим, већ од првих сцена постаје јасно да његова функција превазилази технолошки аспект, те самим тим отвара шири оквир за разумевање суштине на коју Егерс алудира.

Логика холограма почива на илузији присуства. Слика постоји, али нема тежину; може се видети, али се не може додирнути. Она делује убедљиво само док постоји поглед који је потврђује. У супротном, остаје тек светлосна конструкција која краткотрајно имитира стварност. Из те перспективе посматрамо и положај протагонисте романа, Алена Клеја. Његов долазак у Саудијску Арабију мотивисан је покушајем да продајом холограмске технологије обнови професионални кредибилитет и заустави дуготрајни пад сопствене каријере. Ипак, како се радња развија, Аленов неуспех постепено превазилази индивидуални ниво и трансформише се у метафору нестабилности међународног поретка. Дакле, холограмска пројекција у роману добија шире политичко значење и може се посматрати као стање америчке хегемоније у тренутку у којем њена униполарна позиција више није неупитна. Као што холограм производи утисак присуства без пуне материјалне основе, тако и америчка моћ у роману задржава способност пројекције ауторитета, технолошке супериорности и глобалног утицаја, док истовремено постају видљиве пукотине у њеним економским, политичким и стратешким темељима.

Такво значење холограма доводимо у везу и са тезом Џона Ајкенберија (John Ikenberry) о „кризи ауторитета" америчког либералног поретка. Према Ајкенберију, проблем америчке хегемоније не произлази искључиво из спољног изазова, већ и из чињенице да је глобални систем који су Сједињене Државе обликовале постепено прерастао своје некадашње хегемонске темеље. У том смислу холограмска пројекција функционише као метафора моћи која и даље задржава способност визуелне и симболичке пројекције ауторитета, али све теже успева да потврди његову некадашњу материјалну стабилност.[9]

Метафоричко значење холограма додатно је наглашено организацијом радње око сусрета који се непрестано одлаже. Краљ коме је презентација намењена не појављује се, а ишчекивање његовог присуства постепено добија већу тежину од догађаја који би требало да му пружи смисао. У том простору неизвесности, холограм престаје да буде само технолошки производ и постаје метафора поретка који опстаје првенствено кроз пројекцију сопствене моћи и очекивање да ће та пројекција и даље бити призната.

За такав контекст посебно је интересантна Аленова нада да ће, ипак, добити прилику да говори пред краљем, заснована на готово случајној епизоди из прошлости и кратком познанству са једним од његових рођака. Наизглед споредан

[9] Ikenberry, G. J. нав. дело, стр. 6–7.

детаљ открива важан образац: могућност успеха више не произлази из стабилних пословних односа и предвидиве логике тржишта, већ све чешће зависи од импровизације, личних контаката и остатака некадашњег ауторитета. На овај начин, Егерс употпуњује симболичко значење холограма. Као и пројекција коју Ален покушава да представи, поредак почиње да функционише кроз репрезентацију сопствене снаге. Слика остаје импресивна, технологија софистицирана, али њена ефикасност зависи од тога да ли ће неко пристати да јој поверује. Без тог признања остаје само светлосна контура моћи која је некада имала чврсту материјалну основу. Зато холограм у роману не симболизује само будућност технологије, већ и стање америчке хегемоније у тренутку постепеног слабљења униполарног поретка.

Поред холограма као централног мотива, користићемо и мотиве: чекања, празног града, односа Саудијске Арабије и Сједињених Америчких Држава, лик и дело Аленовог оца, као и постепено појављивање Кине, како бисмо показале на који начин Егерс романски простор претвара у место испољавања трансформације савременог међународног поретка и постепеног слабљења униполарног система.

Краљевство између две логике моћи

Један од првих простора кроз које роман артикулише однос између пројекције будућности и њене материјалне одсутности јесте Економски град краља Абдулаха (ЕГКА). Током вожње ка граду, Алена кроз саудијски простор прати Јусуф, локални возач са којим постепено развија пријатељски однос. Управо током једног од тих путовања ликови пролазе поред великог рекламног паноа који промовише будући изглед града.

Док аутомобил клизи дуж ауто-пута кроз готово празну саудијску обалу, Ален и Јусуф пролазе поред великог рекламног паноа. На њему је приказана породица испред блиставог града будућности: саудијска породица испред модерног стамбеног комплекса, мушкарац са мобилним телефоном у руци, деца поред њега, жена која доноси доручак. Испод слике стоји слоган о визији једног човека и нади једног народа. Град који на слици постоји делује савршено – готово већ завршен.

„Ти стварно мислиш да ће се ово остварити?", пита Ален.

Јусуф слегне раменима. „Шта ја знам? До сада ништа нису урадили".[10]

У том кратком дијалогу, готово успутном, сабрана је читава атмосфера романа. Са једне стране стоји пројекција будућности, пажљиво исцртана и обећавајућа; са друге, тиха сумња да између слике и стварности постоји простор који се можда никада неће попунити. Оно што је на билборду приказано као већ започета будућност, у стварности још увек постоји само као обећање. У формираном расцепу између пројекције и стварности отвара се аналитички оквир овог рада.

Заправо, простор у коме се одвија радња романа није тек књижевна сценографија. Он упућује на стварни пројекат – Економски град краља Абдулаха у Саудијској Ара-

[10] Egers, D. (2015) *Hologram za kralja*, Beograd: Booka, str. 38.

бији, један од најамбициознијих урбанистичких подухвата почетка XXI века. Град је покренут 2005. године током владавине краља Абдулаха бин Абдулазиза ал Сауда (Abdullah bin Abdulaziz Al Saud) као део шире стратегије економске трансформације краљевства. На обали Црвеног мора требало је да настане нова капија глобалне економије: логистичко чвориште, финансијски центар и урбани простор у коме би се сусрели капитал, технологија и међународна трговина. У плановима инвеститора и државних стратегија град је замишљен као место будућности – као доказ да Саудијска Арабија може да пројектује економију која превазилази границе света изграђеног на нафти.[11] Архитектонске визуализације пројекта приказивале су модерне пословне дистрикте, стамбене комплексе и широке булеваре, представљајући пустињски простор као будуће средиште убрзаног капитала и глобалне повезаности.

Егерсу је, међутим, ЕГКА послужио тек као инспирација за коју је пак много значајнији његов лични печат. Град постоји, али још увек не живи. Зграде делују завршено, путеви су ту, фасаде блистају на сунцу, али иза стакала нема свакодневице. Улице су широке, али празне. Читав урбани пејзаж стоји у стању продуженог ишчекивања, као кулиса припремљена за догађај који се никада не дешава. У тој празнини град почиње да мења значење. Он престаје да буде само урбанистички пројекат и постаје слика једног историјског тренутка. Свет располаже капиталом, технологијом и политичком вољом да изгради читаве градове у песку, али још увек тражи актере који ће тим градовима дати садржај. Наравно, не подразумевајући оне који тај исти град треба да учине стварним, опипљивим. Архитектура је спремна, инфраструктура постоји, планови су исцртани, али друштво које би требало да испуни тај простор још увек касни. Поредак је способан да пројектује монументалне визије будућности, али све теже успева да их испуни стварним садржајем. Између футуристичких зграда и празних авенија отвара се простор необичне тишине – тишине у којој се назире да свет улази у период у коме се стабилност некадашњег поретка више не може узимати здраво за готово. У таквом простору чекање престаје да буде само књижевни мотив. Оно постаје дијагноза система.

Управо због тога симболичка функција града у роману не исцрпљује се само у његовој празнини и недовршености, већ и у начину на који је тај простор структурисан. ЕГКА је приказан као изразито хијерархизован амбијент, састављен од одвојених нивоа, недовршених пролаза и простора различитог степена приступа и контроле. Таква организација простора превазилази функцију урбанистичке сценографије и постаје метафора међународног поретка заснованог на неједнакој расподели моћи, чија стабилност зависи од односа између његових различитих нивоа.

Зато пустињски мегаград у роману функционише као више од места радње. Он постаје метафора глобалног поретка у међуфази. Тиме је недовршени простор између гараже и петог спрата постао метафора недостатка консолидације између

[11] Public Investment Fund (n.d.) *Public Investment Fund*, Riyadh: Public Investment Fund, https://www.pif.gov.sa/

„стабилног" врха и занемарених системских фактора. Посматрано на тај начин, позиција Сједињених Америчких Држава на „петом спрату" поретка није апсолутно обезбеђена, већ зависи од стабилности конструкције која се налази испод ње. Међуспрат, још увек у изградњи, може представљати организацију поретка који се под дејством системских фактора може дестабилизовати. Стога, главни јунак романа Ален Клеј посматран је и као метафоричка пројекција такве позиције. На путу ка „петом спрату"– простору коме верује да припада, Ален лута кроз недовршену зграду, пролазећи кроз ниже нивое система који још нису стабилизовани. Његово кретање кроз различите нивое конструкције може се читати кроз теорије међународних односа. Таква просторна организација подсећа на хијерархијску структуру међународног система о којој говори теоретичар међународних односа Дејвид Лејк (David A. Lake). Ослањајући се на Лејка,[12] односе међу актерима у систему можемо посматрати као распоређене дуж вертикале моћи.[13] У том контексту пети спрат представља хегемонску позицију САД. Аленово задржавање на међуспрату, на ком покушава да разреши конфликт међу радницима чије језике, културне кодове, као и обрасце понашања не разуме у потпуности, симболички одражава покушаје Сједињених Америчких Држава да интервенишу у комплексним регионалним контекстима. У том смислу и његова немогућност да успостави контролу над простором у коме се налази може се повезати са разумевањем системских ограничења међународне политике Кенета Волца (Kenneth N. Waltz)[14]. Према њему, чак и најмоћнији актери могу остати без капацитета да у потпуности контролишу процесе унутар сложених и нестабилних окружења. Овај споредни подухват протагонисте осликава спектар америчких интервенција, а у самом амбијенту одвијања радње, посебно на простору Блиског истока. Попут Алена, хегемон се налази на прелазној тачки између стабилности и несигурности, улажући напоре да управља ситуацијама чија му унутрашња логика измиче.

Прекривен велом турбулентне историје, однос Саудијске Арабије и САД представља један од системских фактора. Однос који је деценијама важио за један од стубова политичког поретка на Блиском истоку никада није био потпуно статичан. Напротив, развијао се у сенци регионалних криза, промена у глобалној расподели моћи и повремених тренутака дубоког неповерења. Оно што је започело као релативно једноставан аранжман заснован на размени енергетских ресурса и безбедносних гаранција временом је прерасло у сложено партнерство које је изнова тестирано сваком већом кризом у региону.

---

[12] О концепту хијерархије у међународним односима детаљније у: Lake, D. A. (2009). *Hierarchy in International Relations*. Cornell University Press.

[13] Ajzenhamer, V. V. (2019) *Uloga međunarodnog autoriteta u Lejkovoj hijerarhizovanoj „shemi" svetske politike*, *Međunarodni problemi*, 71(3), str. 311–334.

[14] О системским ограничењима међународне политике детаљније у: Waltz, K. N. (1979). *Theory of International Politics*. Addison-Wesley.

Једна од најдраматичнијих прекретница догодила се 1979. године. Година која се у политичкој историји Блиског истока често описује као тренутак када је читава регионална равнотежа почела да се помера. Најпре је дошло до Иранске револуције, којом је срушен режим шаха и успостављена Исламска Република Иран. Тиме је настао нови политички актер који је отворено оспоравао постојећи поредак у региону и представљао директан изазов за Саудијску Арабију. Ривалство између Ријада и Техерана, које ће обележити наредне деценије блискоисточне политике, управо тада добија свој савремени облик.[15]

Исте године регион је потресла још једна криза глобалних последица. Совјетски Савез извршио је инвазију на Авганистан, чиме је Блиски исток додатно добио на стратешком значају у контексту Хладног рата. Страх од ширења совјетског утицаја довео је до још ближе сарадње између Саудијске Арабије и Сједињених Држава, које су у том тренутку имале заједнички интерес да ограниче ширење геополитичког поретка ривала.[16]

Комбинација регионалних и унутрашњих криза учврстила је уверење саудијског руководства да је безбедносно партнерство са Сједињеним Државама неопходно за очување стабилности државе.

Међутим, почетком 21. века тај однос почиње да улази у сложенију фазу. Терористички напади 11. септембра 2001. године отворили су нова питања о природи саудијско-америчког партнерства. Чињеница да је већина нападача била саудијског порекла изазвала је снажну реакцију америчке јавности и покренула расправу о политичким и идеолошким везама између Саудијске Арабије и радикалних исламистичких покрета. Иако стратешко савезништво није прекинуто, поверење између две стране више није било тако неупитно као раније.[17]

Напетости су додатно порасле након америчке инвазије на Ирак 2003. године. Пад режима Садама Хусеина (Saddam Hussein al-Tikrit), који је деценијама представљао противтежу Ирану у региону, отворио је простор за јачање иранског политичког утицаја у Ираку. За Саудијску Арабију то је значило да се регионални баланс снага помера у корист њеног главног ривала. Парадоксално, интервенција која је требало да стабилизује регион допринела је продубљивању геополитичке неизвесности.[18]

Осећај стратешке несигурности додатно се појачао током администрације америчког председника Барака Обаме (Barack Hussein Obama II), нарочито након потписивања нуклеарног споразума са Ираном 2015. године. У Ријаду је овај спо-

[15] Hinnebusch, R. (2003) *The International Politics of the Middle East*, Manchester: Manchester University Press.
[16] Hinnebusch, R. нав. дело.
[17] Gause, F. G. *The Approaching Turning Point: The Future of U.S. Relations with the Gulf States*, Brookings Project on U.S. Policy Towards the Islamic World, May 2003., 6. March 2026., https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2016/06/gause20030430.pdf
[18] Hasan, Q. (2016) *The Impacts of Iraq's Invasion on the Politics in the Middle East*, *International Journal of Social Sciences & Educational Studies*, 3(1), p. 46–53.

разум често доживљаван као сигнал да Вашингтон покушава да редефинише свој однос са Техераном. За саудијско руководство то је отворило питање да ли Сједињене Државе и даље виде Саудијску Арабију као централног партнера у региону или се регионална стратегија постепено мења. [19]

Управо у том тренутку почиње да се појављује нови актер чији утицај у региону расте другачијом логиком моћи. Како је кинеска економија убрзано расла, расла је и њена потреба за стабилним енергетским ресурсима. Саудијска Арабија се у том контексту постепено наметнула као један од кључних партнера Кине у области нафте и енергетике. За разлику од америчког приступа, који је деценијама почивао на војно-политичким савезима, кинеско присуство у региону развијало се првенствено кроз трговину, инвестиције и инфраструктурне пројекте.

Још један догађај додатно је закомпликовао односе између Ријада и Вашингтона. Убиство Џамала Кашогија (Jamal Khashoggi) 2018. године у саудијском конзулату у Истанбулу изазвало је снажне међународне реакције и отворило озбиљну политичку дебату о природи односа између две земље. Иако партнерство није прекинуто, овај догађај додатно је нагласио напетост између стратешких интереса и политичких вредности које често обликују америчку спољну политику. Са друге стране, Кина је била та која је водила своју политику немешања у унутрашње политике других земаља, што је довело до продубљивања њиховог односа.[20]

Данас се Саудијска Арабија налази у знатно сложенијем геополитичком окружењу него у време када је њено савезништво са Сједињеним Државама настало. Док Вашингтон и даље остаје кључни безбедносни партнер краљевине, растућа економска присутност Кине у региону постепено мења структуру глобалног утицаја. Саудијска Арабија се тако све чешће појављује као простор у коме се сусрећу два различита модела моћи: амерички, заснован на војно-политичком савезништву, и кинески, који своју снагу гради кроз трговину, инвестиције и инфраструктуру. Управо у тој зони преклапања старих и нових образаца моћи може се разумети и шири контекст савремених трансформација међународног поретка.[21]

Назив производа: „Амерички сан“; место производње: „Кина“

Претходно речено показује да су турбуленције у саудијско-америчком односу постепено отвориле простор за појаву нових облика међународног повезивања у региону, па се тако све учесталије уочава присуство актера чији утицај не почива првенствено на војно-политичким савезима и симболичкој демонстрацији моћи, већ на економским везама, инфраструктурним пројектима и дугорочним инвестицијама. На тај начин кинески успон, како у реалности, тако и у роману, не по-

[19] Rahman, A. (2024) *Saudi-Iran peace deal: History, factors responsible and the changing dynamics of West Asia*, *Electronic Journal of Social and Strategic Studies*, 4(3), p. 282–308.
[20] Telci, İ. N. (2018) *The Murder of Jamal Khashoggi and the Future of Middle East Politics*, SETA, Vol. 47.
[21] Congressional Research Service (2021) *Saudi Arabia: Background and U.S. Relations*, RL33533, Washington, D.C.: Congressional Research Service.

јављује се као нагли геополитички преокрет, већ као процес који постаје видљив паралелно са постепеним исцрпљивањем америчког модела глобалног деловања.

Промене у односима између Саудијске Арабије, Сједињених Америчких Држава и Кине у роману не функционишу само као геополитичка позадина радње, већ и као оквир кроз који Егерс приказује судар различитих модела глобалног деловања. У том контексту његов одабир Саудијске Арабије не посматрамо као случајан, нити искључиво као избор фабуларно атрактивног или егзотичног простора, већ га интерпретирамо као ширу метафору Блиског истока – региона у коме се најинтензивније материјализује сучељавање двеју сила. Док се америчко присуство у роману везује за чекање, презентацију и потребу за потврдом, кинески утицај појављује се знатно тише, али са све видљивијим економским и инфраструктурним последицама.

Тишина у којој се чека није празна. Она има трајање и структуру. Испуњена је правилима која више не функционишу аутоматски. Оно што је некада долазило без напора сада захтева прилагођавање и веру да долазак још увек има значење. Док један актер остаје везан за тренутак потврде, негде изван погледа, без позорнице и без потребе за објашњењем, одвија се другачија логика. Она не зависи од доласка, не производи спектакл и не тражи признање. Присуство које не улази у дијалог и не троши време, само постоји. Тек на крају доказује своју моћ као готову чињеницу. Док се једна визија развоја исцрпљује у презентацији и ишчекивању, друга се остварује кроз инфраструктуру, инвестиције и дугорочне везе које не захтевају симболичку потврду центра. Такав контраст указује на разлику између америчког модела – присутног кроз презентацију, преговоре и симболичку потврду моћи; и кинеског приступа који се остварује кроз постепено ширење економских и инфраструктурних капацитета без потребе за непосредним политичким спектаклом.

Ривалство Америке и Кине на светском тржишту расплинуло је многе академске дебате. Ставови су разнолики: Кина је пријатељ, компетитор, претња – њихова дефинитивна тачка пресека јесте американоцентричност. Међутим, оно на шта Егерс промућурно указује јесте став да је Америка самој себи највећа претња. Кина репрезентује тек материјализацију њених грешака.

На том трагу, у пишчевој једначини посебно је значајан лик Аленовог оца. Његова важност не произлази из обимне психолошке разраде, већ из позиције сведока једне историјске епохе – генерације која је живела у периоду пуне материјализације америчког сна – „златном добу" (Golden Age), када су индустријска производња, економска стабилност и вера у континуирани друштвени напредак чинили основу америчког идентитета. У свом изворном значењу, амерички сан представља идеју друштва у коме живот треба да буде бољи, богатији и испуњенији уз различите прилике за сваког појединца, у складу са личним способностима и постигнућима.[22] Таква представа Америке, земље у којој су рад, улагање и преузимање ризика гаран-

[22] Adams, J. T. (1931) *The Epic of America*, Boston: Little, Brown and Company

товали напредак, обликовала је генерацију којој Аленов отац припада. Управо због тога отац представља везу између некадашњег модела америчке моћи и датог тренутка њеног постепеног преобликовања. Постављено књижевном терминологијом, отац је функционални лик, носилац ширег тематског и симболичког слоја романа. Он не представља само персонификацију мотива америчког сна, већ и својеврсну референтну тачку у односу на коју Егерс указује на постепени суноврат једног од кључних елемената америчког националног идентитета. Сваки њихов разговор функционише као тиха опомена, готово као позив на буђење. Отац не говори у терминима геополитике, али његови коментари имају јасну политичку димензију: производња бицикала премештена је у Кину; компанија *Швин*[23], некада један од најпознатијих америчких произвођача бицикала, губи тржиште; мостови у Сједињеним Државама граде се уз кинеске уговоре; технолошки патенти се продају пре него што се исцрпи њихов домаћи потенцијал. Оно што се у породичном дијалогу појављује као носталгија за изгубљеним временом, у ширем контексту открива образац системске трансформације. Редослед је индикативан: Кина најпре производи, затим гради, потом купује патенте. Од радионичке периферије до инфраструктурног инвеститора и технолошког актера. Отац артикулише оно што Ален не успева да именује: криза се не догађа зато што је неко други постао јачи, већ зато што је систем, у потрази за ефикасношћу и профитом, преместио сопствене темеље.

Неколико страница даље, Д. Е. говори о Аленовом сусрету са америчким архитектом. У овом сегменту романа лик Аленовог оца најизраженије функционише као контрастна позадина, кроз коју се отвара рефлексивна дубина сагледавања трансформације америчког сна. Краткотрајни разговор сународника заузео је тек неколико редова. Једним пасусом успео је да пренесе, можда, најзначајнији индикатор стишавања америчког пламена управо – недостатак сна. Од суптилног саосећања због дељене инсомније, преко биографске размене, до снажног признања. Неименовани архитекта светског реномеа Алену пажљиво набраја блискоисточне и кинеске пределе, као домове његових ненадмашивих пројеката. Ово успутно познанство окончано је речима: „Не ради се ту о највећем или највишем, али свеједно, у Америци данас немаш такву врсту сна. Чека боље сутра. Засад се тај сан обистињује на другим местима".[24] Метафорички посматрано, Сједињене Државе, попут мануфактуре, пројектовале су један од кључних идентитетских елемената ван сопствених граница. У читаочевим мислима остављено је да, попут еха, одјекује питање: да ли се и прави Американац рађа у Кини? На крају једно постаје јасно – оног тренутка када су Американци почели да употребљавају производе на којима пише: *made in China*, постало је ирелевантно оно на чему пише: *made in USA*.

Кинески успон у роману тако не функционише као агресивно преузимање, већ као материјализација одлука које су већ биле донете. У том смислу, роман раз-

[23] *Schwinn* је америчка компанија која производи и дистрибуира бицикле под истоименим брендом, основана 1895. године у Чикагу. https://www.schwinn.com/

[24] Egers, D. нав. дело, стр. 128.

открива парадокс савременог ривалства: док се политички дискурс фокусира на спољашњег конкурента, наратив указује на унутрашњу логику самопоткопавања. Питање се тада не своди на то да ли Кина спутава Америку, већ да ли је Америка, кроз сопствени модел глобалне интеграције, омогућила редистрибуцију моћи коју сада перципира као претњу?

Истраживање спроведено 2025. године испитивањем америчког јавног мњења указује да су ставови асиметрично подељени: 56% Американаца сматра да је Кина компетитор, 33% је сматра претњом, док је 9% перципира као пријатеља. Оно што ову студију чини занимљивом јесте чињеница да, без каузалности, у пракси потврђује Егерсову имагинативну антиципацију; као одговор на отворено питање 3% испитане популације сматра да је Америка сама себи највећи непријатељ. [25]

Са друге стране, перцепција политичке елите јасно је осликана стратегијом националне безбедности Америке. Анализом кроз призму геополитике, Кина је дефинисана као компетитор. Примат је задржавање економске доминације, испраћено одвраћањем као механизмом спречавања војног сукоба. Упоредном анализом стратегија националне безбедности Сједињених Америчких Држава од периода администрације Буша (George Walker Bush) (2006) до Трампове (Donald John Trump) друге администрације (2025) може се сагледати развој и промена перцепције САД према Кини.

Џорџ Буш

Почевши од изразито либералног погледа на поредак Џорџа Буша, Кина је у стратегији националне безбедности поменута чак 28 пута и дефинисана као кључни регионални партнер. Истакнуто је да Кина постепено постаје глобални играч, те да је у складу са тиме нужно да покаже одговорност и успостави сарадњу са САД.[26] У великодушном духу глобалног партнерства Кина је добила част да буде призната као велики играч у међународном систему. Ипак, мали бонус, дефинисање њених обавеза, укључујући и степен слободе који треба да пружи сопственом становништву, задржано је као ексклузивно право Washington, D.C: „Поштовани, док си под мојим кровом, има да ме слушаш".

Буш је униполарност система означавао као моменат, указујући на могућност транзиције. У том контексту може се поставити питање да ли је он „кривац" за отварање Пандорине кутије или је до подизања поклопца ипак дошло у каснијим администрацијама? С обзиром на то да се сматра да су управо касније администрације амерички примат доживљавале као датост – америчка доминација престала

[25] Pew Research Center. *Americans' views of allies and threats*,1. May 2025., 7. February 2026., https://www.pewresearch.org/global/2025/05/01/americans-views-of-allies-and-threats/

[26] Bush, G. W. (2006) *The National Security Strategy of the United States of America*, Washington, D.C.: The White House, March 2006., 27. February 2026. https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/nsc/nss/2006/

је да буде циљ и постала *природно стање*.[27] У том смислу „кривица" Бушове администрације огледала би се у самој претпоставци Кине као партнера, док би еквивалент у каснијим мандатима било прекомерно ослањање на такво партнерство. Ипак, одговор на дато питање остаје вечита аналитичка дилема.

Последице описаног разумевања америчке моћи у роману се најјасније преламају на генерацијском и индивидуалном нивоу. Генерацијска димензија кризе у роману не појављује се само кроз промене у међународном поретку, већ и кроз однос Алена према сопственом оцу. Како је већ речено, кроз њихове разговоре Егерс повезује лични осећај неуспеха протагонисте са ширим променама америчког економског и политичког модела. У том односу сукоб генерација постаје метафора различитих представа о америчком просперитету, раду и глобалној моћи. „А ипак, да ли је икада постојало време када је млади Американац желео да научи нешто од старијег..."[28] Питао се Ален, не успевши да уочи цикличност својих мисли, не схвативши да је и он неколико година раније, као ентузијастични млади човек, прекинуо циклус генерацијског напретка својих предака. Отац га је неуморно прекоревао, говорио му о времену просперитета унутар Америке, критиковао његово садејство у пресељењу фабрика преко океана. [29]

„Американци су рођени са знањем о свему и свачему. Рођени су да би напредовали, брзо, или барем мислили како напредују".[30] Та илузија урођеног знања и линеарног напретка не остаје Аленов интринзични став. Она превазилази индивидуални ниво и поприма структурални облик. Уверење да се свет може разумети без да се из њега учи, у личној заблуди прераста у образац државног деловања. Потенцијално и најбољи пример оваквог обрасца представља администрација Буша старијег (George H. W. Bush). Током Првог заливског рата, под његовом диригентском палицом, Америка је демонстрирала способност брзог, прецизног и временски ограниченог деловања, односно дисциплиновану употребу моћи. Насупрот томе, интервенција администрације Буша млађег (George W. Bush) у Ираку, током Другог заливског рата, постепено се трансформисала у пролонгирани, исцрпљујући процес без јасног исхода. Разлика деловања међу генерацијама не огледа се искључиво у стратегијском приступу, већ и у процени сопствених могућности: од опрезног усмеравања моћи ка њеној амбициозној примени.[31]

Неадекватна консолидација циљева оставља простор за сумњу у капацитете за одржавање глобалног примата. У том смислу америчке интервенције посматрају

[27] Griffin, C. J. (2023) "Dilemmas of Dominance: American Strategy from George H. W. Bush to Barack Obama", u: Brands, H. (ur.) *The New Makers of Modern Strategy: From the Ancient World to the Digital Age*, Princeton: Princeton University Press, str. 869–894.
[28] Egers, D. нав. дело, стр. 112–113.
[29] Egers, D. нав. дело.
[30] Egers, D. нав. дело, стр. 113.
[31] Daalder, I. H. and Lindsay, J. M. (2003) *America Unbound: The Bush Revolution in Foreign Policy*, Washington, D.C.: Brookings Institution Press

се као један од чинилаца процеса постепеног отварања простора за појављивање кинеског економског и политичког утицаја.

У роману, Ален се суочава са физичком импотенцијом која се појављује у тренутку када његов професионални идентитет почиње да се распада. Она није само приватни проблем, већ симптом дубље егзистенцијалне несигурности: свет у коме је некада могао јасно да делује више нема иста правила игре. Аленово стање недвосмислено представља персонификацију Америке. Покушај „интимне" пенетрације у односу са докторком Хаким[32] подлеже тумачењу у ширем контексту америчке регионалне пенетрације. У том оквиру ширег присуства у блискоисточном региону обележиле су интервенције у Ираку и Авганистану. Међутим, као што Аленов покушај остаје недовршен, тако су и ови геополитички подухвати остали без консолидације очекиваних резултата.

Упркос претходно реченом, Ален је и даље сањао. „Убити вука у планинама Саудијске Арабије, то би било нешто. Човек који повуче обарач урадиће значајну ствар".[33] Овај сан на јави можда је и најпрецизнија метафора америчког присуства на Блиском истоку. Кроз историју, њихово присуство обележено је покушајима стварања одрживог мира и демократизације простора који се одупире сваком предвиђању и свакој контроли. Сваки војни савез, свака економска инјекција, сваки дипломатски гест има тежину само док траје пажња која га пројектује. Баш као Ален у ЕГКА, Америка долази са пакетом визија и технологија, са очекивањима да присуство значи утицај, да пројекција значи стварност. Но, планине, пустиње, ветрови који се не виде, али се осећају, увек имају последњу реч. У том простору, моћ се не доказује присуством. Она се препознаје по томе колико може да издржи непредвидивост, колико стрпљиво може да чека да други покажу своје слабости, да пронађе свој смисао постојања или да се свет сам постави у положај да буде обликован. Право умеће није у самом повлачењу обарача, већ у тренутку када се обарач повуче. У брзоплетости и претераној жељи да убије вука, само незаслуженом срећом метак Аленове пушке промашио је дечака. Његови саудијски пријатељи, који су га примили у свој дом, разочарани одлучују да се дистанцирају и стишају односе. Минијатурна, али драматична сцена недвосмислено алудира на америчке интервенције на Блиском истоку. Попут ловца који верује да познаје терен довољно добро да може да управља последицама сопственог хица и америчко присуство у региону често је почивало на претпоставци да се сложени локални односи могу контролисати споља. Међутим, управо простор који покушава да обликује неретко постаје простор у коме се откривају границе такве моћи.

[32] Хаким представља конкретизацију стереотипног виђења Блиског Истока, тачније Саудијске Арабије, од стране Алена. Егзотична Саудијка, своје медицинско образовање стекла је на Западу. Управо из тог разлога, као лик развијена је да руши опште прихваћене стереотипе. Она је, заправо, све оно што ЕГКА „нуди", еманципована, жена за будућност.

[33] Egers, D. нав. дело, стр. 230.

Ослањајући се на ставове да анализа геополитике на високом нивоу, користећи традиционалне, тврде параметре моћи, занемарује дубље системске факторе промене, ове симболичне сцене не упућују само на значај популарне геополитике per se, већ контрастно наглашавају значај обухвата микроаналитичких индикатора.[34] Управо у том смислу унутрашње, системске промене добијају на значају. Док Америка на једном нивоу формално остаје неупитни хегемон, лик Алена Клеја функционише као „естетски субјект,"[35] чије кретање кроз саудијски простор открива много више о самом амбијенту него о његовом животу. Управо зато, Аленова имперсонификација Америке у специфичним, кризним сценама представља неизоставни ниво анализе на основу којих се кумулативно формира закључак да нису само спољнополитички пропусти ти који доводе до трансформације. На овом раскораку између акцентованог и потиснутог аналитичког становишта израња и антиципативни карактер романа. Управо тај ниво омогућава „екстраполацију" мотива из садашњости и њихово конвертовање у реалне будуће сценарије[36], чиме књижевност постаје домен у коме се политичке трансформације препознају пре него што постану геополитичка стварност.

Ретроспективно посматрано, градећи политичку анамнезу, поменути поступци могу се окарактерисати као рани индикатори трансформације односа моћи. Међутим, у датом историјском тренутку, били су тумачени као изазови унутар постојећег поретка, што ће се одразити на приступ администрације Барака Обаме, као и даљег продубљивања поменутог процеса.

„Барак Обама"

Стратегијама националне безбедности (2010; 2015) под администрацијом Обаме задржан је пријатељски дух, Кина је поменута укупно 22 пута (10 + 12): „Сједињене Државе поздрављају успон стабилне, мирне и просперитетне Кине". Јасно је истакнута свест о постојању ризика приликом сарадње са силом у успону, али и намера да се обазривим праћењем развоја избегне конфронтација. Дакле, Кина се и даље посматра као пријатељ, а новина је наглашени опрез приликом сарадње.[37] Обамине мере предострожности преточене су у пројекат *Pivot to Asia*. Овим стратешким заокретом Америка је покушала да преусмери политичку, економску и безбедносну пажњу ка простору Индо-Пацифика, региону у коме се најјасније манифестује успон Кине. Међутим, овај заокрет заправо открива извесну амбивалентност америчке стратегије. Иако се све јасније уочавају потенцијалне промене структуре моћи у глобалном систе-

[34] Caso, F. and Hamilton, C. (eds.) (2015) *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies*, Bristol: E-International Relations, p. 2.
[35] Robinson, N. (2015) u: Caso, F. and Hamilton, C. (eds.) *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies*, Bristol: E-International Relations, p. 97.
[36] Weldes, J. нав. дело, p. 10.
[37] Obama, B. (2010) *National Security Strategy of the United States of America*, Washington, D.C.: The White House, May 2010., 27. February 2026., https://obamawhitehouse.archives.gov/sites/default/files/rss_viewer/national_security_strategy.pdf

му, однос према Кини и даље остаје формулисан у терминима сарадње, уз наглашени опрез и покушај управљања потенцијалним ризицима.[38]

Промена односа моћи у роману постаје видљива и кроз начин на који ликови постепено почињу да доводе у питање дотадашњу стабилност америчког утицаја у Саудијској Арабији. Један од таквих тренутака појављује се у разговору са докторком Хаким: „Можда ти више ниси његов фаворит"[39]. Закључку претходи сумња да ће „све морати да се прилагоди чињеници да Кинези купују све више краљеве нафте" и да би „Абдулах и читав његов круг могли нагло променити савезнике"[40]. Расплињавање Америке на глобалној сцени, касније продубљено великом рецесијом 2008. године, довело је до слабљења релевантности њеног присуства у регионалним токовима. Несразмерни утицај кризе на глобалне актере изменио је њихове инвестиционе способности. Период економског пада формирао је вакуум у ком су настали услови за смањење асиметрије економске моћи.[41] Кина бележи економски раст и неометано инвестира у инфраструктуру КСА, док америчке инвестиције постају непропорционалне њенима. У ретроспективи то изгледа овако: године 2009. Америка Кини уводи царине, 2012. дефинише је као технолошког конкурента, 2016. Кина постаје главни трговински партнер Саудијске Арабије, што представља кључни индикатор маргинализације америчког утицаја. Односи кулминирају 2018. године проглашењем трговинског рата између Кине и Америке.[42]

Управо такву трансформацију Егерс у роману не приказује кроз велике дипломатске догађаје или отворене политичке сукобе, већ кроз наизглед споредне сцене које постепено откривају промену економског и политичког утицаја у простору Саудијске Арабије. У том контексту значајно је издвојити једну од последњих сцена романа. Испред пословне зграде ЕГКА, Ален је угледао три бела комбија, те им је, понесен својом радозналошћу, пришао ближе. Једино што је могао да угледа били су натписи „један на арапском, други на кинеском. Ален није могао да прочита ниједан".[43] Сцена се одвија након што су Ален и његов тим, после дуготрајног чекања и вишеструких одлагања, коначно успели да саудијском краљу одрже презентацију у шатору који током романа функционише као простор непрекидног ишчекивања и одложене потврде. Три дана касније, Ален је поново седео на столици, када је у шатор ушао Карим ал Ахмед и мистериозном догађају дао значење. „Брзина и повољнија цена добиле су примат – уговор је припао другој фирми.

[38] Obama, B. (2015) *National Security Strategy of the United States of America*, Washington, D.C.: The White House, February 2015., 27. February 2026., https://obamawhitehouse.archives.gov/sites/default/files/docs/2015_national_security_strategy_2.pdf

[39] Egers, D. нав. дело, стр. 255.

[40] Egers, D. нав. дело.

[41] Ikenberry, G. J. нав. дело, стр. 4–5.

[42] Paszak, P. *U.S.-China trade war: Origins, timeline and consequences*, Warsaw Institute, 5. August 2021., 3. March 2026., https://warsawinstitute.org/u-s-china-trade-war-origins-timeline-consequences/

[43] Egers, D. нав. дело, стр. 273.

„Јел' кинеска компанија?", упитао је Ален. Карим му је првобитном несигурношћу у одговору указао готово дужно поштовање; „Мислим да би то могли бити Кинези. Да, верујем да су то били они".[44]

На симболичком нивоу, сцена функционише као приказ тренутка у коме амерички актер први пут непосредно препознаје присуство конкурента који више не делује изван система, већ унутар простора који је деценијама био повезан са америчким политичким и економским утицајем. Кинеско присуство у роману притом није представљено кроз спектакуларан улазак силе у успону, већ кроз једноставну чињеницу да су брзина, цена и инфраструктурна ефикасност постале важнији критеријуми од дотадашњег политичког примата Сједињених Држава.

„Доналд Трамп"

Преседан у перцепцији Кине од стране Америке постављен је за време првог мандата Доналда Трампа. Стратегијом из 2017. године Кина је по први пут недвосмислено означена као ревизионистичка сила која тежи промени међународног поретка.[45] За време Џозефа Бајдена (2022) Кина добија своје поглавље у стратегији. Учвршћен је њен идентитет *ревизионистичке државе, ауторитарног режима с нелибералним приступом међународном поретку*. У овој стратегији Кина је наведена 9 пута.[46]

Актуелном стратегијом националне безбедности САД истиче се улога шефа државе у препознавању и преокретању погрешних америчких претпоставки о Кини. Став је изразито песимистичан. Осветљен је узалудни труд Америке да омогући Кини да се отвори и асимилује у међународни поредак. Кина је постала богата и моћна и искористила је своје богатство и моћ у своју значајну корист, поставши главни геополитички ривал.[47]

Промене у начину на који америчке администрације посматрају Кину омогућавају да се завршница романа сагледа из шире историјске перспективе. Оно што је у тренутку објављивања Егерсовог романа још увек деловало као тиха и неизвесна промена глобалних токова, у каснијим стратегијама националне безбедности постепено добија јасније политичко именовање. Од партнера, преко конкурента, до главног геополитичког ривала, мења се не само америчка перцепција Кине, већ и свест о ограничењима сопственог глобалног положаја. Управо зато завршне сцене романа превазилазе индивидуалну судбину протагонисте и постају симболички

[44] Egers, D. нав. дело, стр. 274.

[45] Trump, D. J. (2017) *National Security Strategy of the United States of America*, Washington, D.C.: The White House, December 2017., 27. February 2026., https://trumpwhitehouse.archives.gov/wp-content/uploads/2017/12/NSS-Final-12-18-2017-0905.pdf

[46] Biden, J. (2022) *National Security Strategy of the United States of America*, Washington, D.C.: The White House, Otober 2022., 27. February 2026., https://bidenwhitehouse.archives.gov/wp-content/uploads/2022/10/Biden-Harris-Administrations-National-Security-Strategy-10.2022.pdf

[47] Trump, D. J. (2025) *National Security Strategy of the United States of America*, Washington, D.C.: The White House, November 2025., 27. February 2026., https://www.whitehouse.gov/wp-content/uploads/2025/12/2025-National-Security-Strategy.pdf

приказ тренутка у коме стари обрасци моћи још увек опстају, али више не производе исте резултате.

Ален није испунио свој циљ, поново је остао празних шака. Поново је имао више самопоуздања и амбиције него чврстих основа за њихово испољавање. У Саудијску Арабију стигао је неприпремљен, сматрао је да је његово, америчко, присуство сасвим довољно. Бицикли, фабрике, мостови, стакло отпорно на експлозију… Холограм. Циклично: жеља, прецењивање себе, потцењивање других, неуспех. Симболично, Ален је у мислима низао разлоге због којих његово присуство у КСА више не би било пожељно. Ипак, Ахмед ал Карим уверавао га је да ће му пружити помоћ, да ће пронаћи место за његове услуге. „Зато ће остати. Мора".[48] Заглављен у међупростору, Ален чека. Тада, померањем тектонских плоча, мења се и логика чекања: једни (Кина) су, пратећи ветар који је већ променио правац, кренули ка Годоу – и стигли; други (Америка) су остали да чекају, подразумевајући да долази њима. Јер понекад, оно што највише говори о стварности није догађај који се одиграо, већ онај који се, упорно и без објашњења, никад није догодио.

Мотив амнезије у завршници романа омогућава другачије читање неуспеха: не као коначног слома, већ као покушаја да се, брисањем свести о претходним грешкама, очува простор за поновно успостављање ауторитета и деловања.

Егерсов роман је позив на буђење, проткан између редова текста, најчешће кроз разговоре протагониста или пак кроз њихов изостанак, то јест тишину. Холограм за краља није ништа друго до позив на освешћивање Америке. Исписујући сценарио који је у том тренутку још увек на граници имагинације, Егерс је упозорио на могућност реализације најдубљег страха Америке.

Упориште Егерсове антиципације најјасније се отелотворује током другог мандата Доналда Трампа. Он је одлучио да у корену сасече вишегодишњи низ дебата о: слабљењу америчке хегемоније, стратешкој несолвентности, губитку ауторитета, стратегијском преоптерећивању…, најчешће сумираних речима: „Америка није оно што је била". Шеф државе, не задирући у разлоге, закључује да администрацијама влада 16 година дуга грешка у политичком резону. Перципирани из угла остатка света, радикални потези 47. администрације унутар управљачког апарата окарактерисани су као неопходни. Повећавање војног буџета; покретање истог тренда међу савезницима, као и учвршћивање савезничких односа; преименовање министарства одбране у министарство рата; повратак производње на америчке територије – односно затварање врата кинеском тржишту;[49] само су неке од најављених мера које би требало да уклоне упитник са позиције Сједињених Држава у глобалном поретку.

Саудијска Арабија, Венецуела, Гренланд, Иран… Експлозивност на старту као најважнији елемент сваког спринтера. Америка је била спринтер који је покушао да однесе златну медаљу у маратону.

[48] Egers, D. нав. дело, p. 274.
[49] Trump, D. J. нав. дело.

Ако међународни поредак посматрамо као скуп институција и трајних правила која обликују односе међу државама и ограничавају начин на који се моћ користи,[50] да ли се онда Трампова стратегија може разумети као покушај да се уклони дилема која је годинама пратила америчку спољну политику? Да ли се Сједињене Државе прилагођавају променама у међународном поретку или поредак треба прилагодити њима? Ова питања намећу се као кључна приликом покушаја рашчлањивања Трампове стратегије. Она отварају низ дилема кроз које ниједан потез који повлачи на међународној сцени не може бити посматран изоловано, већ добија значење када се сагледа као део шире стратегије. Уместо прихватања постојећих институционалних оквира, назире се тенденција њиховог заобилажења или редефинисања. Формирање Одбора за мир (Board of Peace) као алтернативног механизма одлучивања, потенцијална замена за постојеће међународне институције? Киднаповање председника суверених држава као легитиман начин борбе против глобалних претњи? „Софт" анексија стратешки значајних тачака? Блиски Исток поново постаје полигон на коме се тестира способност САД да обликују правила игре? Учвршћивање односа са Саудијском Арабијом током 2025. године, кроз обновљено политичко партнерство са престолонаследником МБС, упркос ранијој оштрој осуди убиства новинара Кашогија, указује на спремност да се нормативне осуде потисну пред стратешким интересом. Потом, пар месеци касније, напад на Иран, убиства званичника, покушај мешања у унутрашњу политику земље, потврђује другу страну исте логике: простор у коме су савезништва стабилизована постаје истовремено и простор демонстрације силе. У таквој конфигурацији, граница између правила и изузетка постаје променљива: оно што је јуче представљало повод за санкцију данас се претвара у стратешко партнерство, док се употреба силе легитимише као инструмент очувања стабилности.

Закључак

Make America great again (MAGA) – учинити Америку поново великом, максима је водиља оба председничка мандата Доналда Трампа.[51] Зашто враћати оно што никада није било изгубљено или пак, полазимо од претпоставке да јесте? Да ли MAGA служи као признање америчког посрнућа? Сама потреба за обновом сугерише да се континуитет више не подразумева. Међутим, ако се ипак не тумачи као признање, онда треба претпоставити да MAGA има другу функцију.

У темељу на коме Америка почива записано је да је њена оснивачка мисија да води. Она својом бакљом слободе осветљава пут либерализације, демократизације, поштовања људских права, заштите слабих. Америка ствара „врли нови свет". За остварење, наравно, подразумева се да она мора да води. А MAGA, као моћно средство оправдања, служи да легитимише све америчке начине доласка до циља. Стога се, посматрајући Трампове потезе, стиче утисак да је један од оних који су чули позив за буђење.

[50] Ikenberry, G. J. нав. дело.
[51] Trump, D. J. нав. дело.

Погрешно би било Егерсов роман и његову намеру тумачити искључиво као критику америчког модела деловања. Он, заправо, критикује његову попустљивост, његову летаргију… Егерс позива Америку да се тргне, али не залази у начин на који ће то учинити. Не нуди политички одговор нити модел обнове, већ приказује поредак који све теже разликује пројекцију сопствене снаге од њених стварних капацитета. Зато се на крају поново враћамо сликом на човека који стоји спреман да говори. За разлику од почетне сцене, више није сигурно да свет још увек чека оно што он има да каже. Овог пута говори на рубу хегемоније сурове међународне арене. Простор у коме правила нису иста за све; у ком влада закон јачег, приморава на макијавелистичку норму борбе за опстанак. Сваки поступак, био он позитиван или негативан, приписује се циљу, његовом значају, његовој важности, његовој неупитности.

Бекетовско чекање је свеприсутно. Егерсово ослањање на овај мотив није случајно. Ален није једини који чека. Ален није једини који чека краја. Чекање прераста индивидуални ниво и постаје стање система – међународни систем чека свог краја, Америка чека свој тренутак да врати изгубљено, Саудијска Арабија, као и све државе изван круга великих сила, чека да одабере праву страну. Чека се да испари неизвесност. А Кина, Кина је једина која корача, стрпљиво, ненаметљиво ка Годоу.

Чекање је, притом, обавијено надом колективне амнезије – Ален није једини који је прижељкује. Да ли Америку спутава Кина или Америка спутава себе саму? Да ли поредак опстаје захваљујући способности да заборави начин на који је сам произвео сопствену трансформацију? Одговор не лежи у избору између спољашњег и унутрашњег узрока. Кина не спутава Америку, она делује у простору сатканом америчким грешкама. А поредак опстаје у забораву, ослоњен на способност да запамти шта све треба да заборави, све осетљивији, суочен са дужином списка.

Коришћењем метафоре, хиперболе и ироније роман индиректно указује на дубље процесе. Књига је конструисана тако да и обичан читалац који не познаје теорије међународних односа и геополитичке анализе интуитивно може да осети да Егерсов свет представља одраз нашег. С друге стране, за аналитичког читаоца роман представља јасну причу о трансформацији глобалног поретка. Но, са којим год предзнањем се приступило роману, он читаоца наводи да чита између редова. Провоцира да преиспита своје становиште или сагледа нову димензију конструисања стварности. У том смислу, Егерсово дело не представља само имплицитну критику упућену Америци, већ представља шири, колективни позив за буђење. Позив за буђење читаоца, аналитичара, нацију. Пренаглашавањем Егерс не деформише реалност, већ јасно указује на њу. Његов роман не говори о свету који долази, он огољава свет који већ постоји, али још увек није до краја освешћен.

Роман се не завршава коначним расплетом. Ален остаје у простору између неуспеха и могућности новог почетка, без јасне потврде да ли је заиста способан да промени сопствени положај. У недоречености, Егерс оставља и ширу симболичку раван свог дела. На трагу тога, питање које за нас остаје отворено је на који на-

чин ће Америка данас покушати да одговори на промене које више није могуће игнорисати, као и да ли је повратак некадашње неприкосновене униполарности уопште могућ.

ЛИТЕРАТУРА:

Adams, J. T. (1931) The *Epic of America*, Boston: Little, Brown, and Company.

Ajzenhamer, V. (2019) Uloga međunarodnog autoriteta u Lejkovoj hijarahizovanoj „shemi svetske politike", *Међународни проблеми*, 71(3), 311-334.

Biden, J. (2022). *National security strategy of the United States of America*. https://www.whitehouse.gov/wp-content/uploads/2022/10/Biden-Harris-Administrations-National-Security-Strategy-10.2022.pdf (приступљено 24. 06. 2026.)

Brands, H. (Ed.). (2023). *The new makers of modern strategy: From the ancient world to the digital age*. Princeton University Press.

Bush, G. W. (2006). *National security strategy of the United States of America*. https://history.defense.gov/Portals/70/Documents/nss/nss2006.pdf (приступљено 24. 06. 2026.)

Caso, F. and Hamilton, C. (Eds.) (2015) *Popular culture and world politics: Theories, methods, pedagogies.* E-International Relations.

Congressional Research Service (2021) *Saudi Arabia: Background and U.S. Relations* (RL33533) https://www.congress.gov/crs_external_products/RL/PDF/RL33533/RL33533.86.pdf (приступљено 24. 06. 2026)

Daalder, I. H. and Lindsay, J. M. (2003) *The Bush Revolution: The Remaking of America's Foreign Policy*, Washington, D.C.: The Brookings Institution. https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2016/06/20030425.pdf (приступљено 24. 06. 2026)

Eggers, D. (2015) *Hologram za kralja*, Beograd: Booka.

Elman, K.(2012) Neorealizam: Volcova teorija međunarodne politike, u: *Uvod u studije bezbednosti*, ur. Vilijams, P. D. JP Službeni glasnik

Gause, F. G. (2003). *The Approaching Turning Point: The Future of U.S. Relations with the Gulf States*, Brookings Project on U.S. Policy Towards the Islamic World https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2016/06/gause20030430.pdf (приступљено 24. 06. 2026)

Gramsci, A. (1971) *Selections from the Prison Notebooks* (Q. Hoare & G. N. Smith, Eds. and Trans.). International Publishers.

Gramsci, A. (1971) "Wave of materialism" and "crisis of authoruty" in: Selections from the Prison Notebooks, eds. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith New York: International Publishers, p. 276.

Grayson, Kyle, Matt Davies, and Simon Philpott. (2009) Pop Goes IR? Researching the Popular Culture-World Politics Continuum.*Politics* 29, no. 3, pp. 155–163.

Griffin, C. J. (2023). *Dilemmas of Dominance: American Strategy from George H. W. Bush to Barack Obama*, in: *The New Makers of Modern Strategy: From the Ancient World to the Digital Age*, ed. Brands, H. Princeton University Press.

Hasan, Q. (2016). *The Impacts of Iraq's Invasion on the Politics in the Middle East*, International Journal of Social Sciences & Educational Studies, Vol. 3, No. 1. https://www.researchgate.net/publication/327222087_The_Impacts_of_Iraq's_Invasion_on_the_Politics_in_the_Middle_East (приступљено 24. 06. 2026)

Hinnebusch, R. (2003) The *International Politics of the Middle East*, Manchester: Manchester University Press.

Ikenberry, G. J. (2001) After Victory: *Institutions, Strategic Restraint, and the Rebuilding of Order after Major Wars*, Princeton University Press.

Ikenberry, G. J. (2011) *Liberal leviathan: The origins, crisis, and transformation of the American world order*, Princeton University Press.

Obama, B. (2010). *National security strategy of the United States of America*. https://obamawhitehouse.archives.gov/sites/default/files/rss_viewer/national_security_strategy.pdf (приступљено 24. 06. 2026)

Obama, B. (2015). *National security strategy of the United States of America*. https://obamawhitehouse.archives.gov/sites/default/files/rss_viewer/national_security_strategy.pdf (приступљено 24. 06. 2026)

Paszak, P. (2021, August 5). *U.S.-China trade war: Origins, timeline, and consequences*. Warsaw Institute. https://warsawinstitute.org/u-s-china-trade-war-origins-timeline-consequences/ (приступљено 24. 06. 2026)

Rahman, A. (2024). *Saudi-Iran peace deal: History, factors responsible and the changing dynamics of West Asia*. Electronic Journal of Social and Strategic Studies, 4(3), 282–308. https://www.ejsss.net.in/uploads/172/15026_pdf.pdf (приступљено 24. 06. 2026)

Telci, İ. N. (2018). *The Murder of Jamal Khashoggi and the Future of Middle East Politics*, SETA https://media.setav.org/en/file/2018/11/the-murder-of-jamal-khashoggi-and-the-future-of-middle-east-politics.pdf (приступљено 24.06.2026.)

Trump, J. T. (2017) *National security strategy of the United States of America*.

Trump, J. T. (2025) *National security strategy of the United States of America*. https://www.whitehouse.gov/wp-content/uploads/2025/12/2025-National-Security-Strategy.pdf (приступљено 24. 06. 2026)

Weldes, J. (ed.) (2003) *To seek out new worlds: Science fiction and world politics*. Palgrave Macmillan.

Sofija Maksimović and Ana Stanković

University of Belgrade – Faculty of Security Studies, Belgrade

WAITING FOR THE KING

THE *FICTIONAL* REALITY OF INTERNATIONAL RELATIONS

Abstract: This paper examines the novel *A Hologram for the King* by Dave Eggers as a work of popular culture that reflects and anticipates contemporary transformations in international relations. Through a qualitative analysis of narrative structures, motifs and symbolic representations, the paper explores the relationship between the decline of American hegemony, the rise of China, and the changing geopolitical position of Saudi Arabia. Particular attention is devoted to the ways in which the novel articulates broader processes of global power redistribution through the experiences of its protagonist and the symbolic landscape in which the narrative unfolds. Drawing on insights from the International Relations theory and popular culture studies, the paper argues that Eggers's novel does not merely depict contemporary political realities but also amplifies and renders visible deeper structural changes occurring beneath the surface of everyday politics. In doing so, the novel functions as a form of anticipatory political imagination, offering valuable insights into the dynamics of hegemonic decline, geopolitical competition, and the evolving architecture of the international order. The analysis ultimately demonstrates the capacity of popular culture to illuminate aspects of world politics that often remain obscured within conventional political discourse.

Key words: *Saudi Arabia, United States, China, American hegemony, great power competition, popular culture*

Dejana Jovanović Popović and Ivan Rakonjac
University of Belgrade, Faculty of Security Studies, Belgrade

FROM SILENT SPRING TO MONKEYWRENCHING AND ORANGE POWDER

DOI 10.5937/kultura2692201J
УДК 316.7:504.7
502.12:551.583
077.5
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Abstract: *The fragile and uncertain future of climate cooperation among major political players has led to the urgent need to address the climate crisis. With rising awareness and scientific consensus on human-caused climate change and the threat it poses to the environment, new organisations with sole focus on the climate change issue and radical tactics have emerged. It is widely seen that the year 2018 was a turning point for people, especially young, to do something against their growing insecurity and fear regarding the future, through climate activism. The "Greta Effect" and her viral Fridays for Future campaign led to organisation of collective action, sparking domino effect of numerous emerging climate movements across the globe. Yet this paper argues that the cultural genealogy of contemporary climate activism extends far deeper, rooted in the radical environmental movements of the 1970s through the 1990s. From Earth First!'s "monkeywrenching" through the Animal Liberation Front and Earth Liberation Front's direct action campaigns to Extinction Rebellion's theatrical disruptions and Just Stop Oil's art-targeting spectacles, each movement inherited not only tactical ideas but also a set of media representations, cultural stereotypes and popular narratives. Recently, the sense of urgency has receded due to harsh laws, especially in the UK. Climate activism has been suffocated by lack of funds and the shift in the main public concern to more pressing issues. Whether protests and mass mobilisation that made climate activism world famous will come roaring back remains to be seen. There is no doubt that bringing climate agenda back to the political spotlight will require fresh ideas that will possibly lay ground for the future of climate politics.*

Key words: *climate change, climate movement, social media, popular culture, eco-activism, media representation*

Introduction

Climate change has led to numerous reactions within societies and politics. Within societies, but closely tied to and impacting the political sphere, one reaction to climate change developments is the desire of people, especially young people, to place something against their growing insecurity and fear regarding the future through activism.[1] Social change significantly influences climate action through various mechanisms, such as the adoption of low-carbon behaviours and lifestyle, as well as activism that puts pressure on decisionmakers for stricter climate action.

The Paris Agreement is a legally binding international treaty adopted in 2015 (COP21) and effective from November 4, 2016. It states in Article 2: "Holding the increase in the global average temperature to well below 2°C above pre-industrial levels and pursuing efforts to limit the temperature increase to 1.5°C above pre-industrial levels, recognising that this would significantly reduce the risks and impacts of climate change."[2] Furthermore, Article 4 reads: "In order to achieve the long-term temperature goal set out in Article 2, Parties aim to reach global peaking of greenhouse gas emissions as soon as possible, recognising that peaking will take longer for developing country Parties, and to undertake rapid reductions thereafter in accordance with best available science…"[3] Unfortunately, prompt reaction in reducing carbon emission was widely missing, especially by major world players.

Yet the story of environmental activism and its cultural representation did not begin with the Paris Agreement, nor even with the scientific consensus on anthropogenic climate change. This paper argues that contemporary climate movements, from Extinction Rebellion, Fridays for Future to Just Stop Oil, are the inheritors of a much longer cultural genealogy, one that stretches back through the radical environmental movements of the 1970s through the 1990s, mainly radical environmental movements from Earth First!, Animal Liberation Front (ALF) and Earth Liberation Front (ELF).

This paper takes as its central premise that popular culture is not a passive mirror of political events but a constitutive space where the "eco-activist" and "eco-terrorist" figures are manufactured. Our focus is not on the movements' political efficacy or their tactical evolution in isolation, but on how they have been represented, imagined, and ultimately constructed as cultural figures in news media, film, television, and the broader popular imagination.

The genealogy we trace is, above all, a cultural genealogy. When Just Stop Oil activists threw tomato soup at Van Gogh's *Sunflowers* in October 2022[4], at the National Gal-

[1] Käsehage, N. and Reinke de Buitrago, S. (2025) Nowhere to Run? The Global Influence of Climate Activists—Opportunities and Challenges in Dealing with a New Movement, in: Anshu, A. (ed.) *Navigating Globalization, Diaspora, Foreign Policy and Sustainability*, Singapore: Palgrave Macmillan, https://doi.org/10.1007/978-981-96-9079-4_3

[2] UN (2015) *Paris Agreement*, p. 3, https://treaties.un.org/doc/Treaties/2016/02/20160215%2006-03%20PM/Ch_XXVII-7-d.pdf

[3] Ibid., p. 4

[4] Guardian News (2022, October 14). Just Stop Oil activists throw tomato soup on Van Gogh's Sunflowers painting at National Gallery. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=LTdquzu-BXg

lery in Trafalgar Square in London. They were not merely engaging in a novel form of protest; they were stepping into a pre-existing cultural script, one that had been written over decades by journalists, filmmakers, politicians, and the activists themselves. The protesters said the demonstration was in relation to the cost of living and climate crises, as they asked: 'Is art worth more than life?' Their theatrical nature of the action generated the immediate media spectacle it generated, all these elements were shaped by a long history of how eco-activism has been performed and perceived in popular culture.

From DDT to Silent Spring

Many believe that the whole narrative regarding the environmental movements started with DDT (dichloro-diphenyl-trichloroethane) that was developed as the first of the modern synthetic insecticides. DDT was first synthesised in 1874, but its insecticidal properties were not discovered until 1939, while large-scale industrial production started in 1943.[5]

The low price of DDT, which fell from $1 U.S. per pound in 1945 to about $0.25 per pound in the mid-1950s, contributed to its worldwide use. It is of interest that the control of malaria and typhus during and immediately after World War II was achieved with relatively small quantities of DDT, while much more DDT was used after 1945 for the control of agricultural and forest pests. DDT is given credit for having helped 1 billion people live free from malaria, thus saving millions of lives.[6] However, the widespread use of DDT in agriculture and forestry led to its accumulation in the environment and in the food chain, with devastating consequences for wildlife and human health.

In a lifespan of 15 years, from the advertisement entitled "DDT is good for me" in 1947 issue of *Time magazine* (Figure 1) to Rachel Carson, who intended to reach and motivate ordinary citizens about the cumulative and hazardous environmental effect of DDT, epic book *Silent Spring* was published in 1962.[7] [8] There is no doubt that Rachel Carson, marine biologist, and one of the 20th century's most influential voices in literature and environmentalism, became a social revolutionary. Although, Carson's critics complained that her claims were more emotional and based on fears that scientific broad analytical evidence, the book was widely read by the general public and provided the impetus for tighter control of pesticides. Carson's work has been honoured on many lists of influential books, including *Discover* magazine's list of the 25 greatest science books of all time.[9] Besides that, the book was a catalyst for awaking, increase consciousness and

[5] Smith, A. G. (1991) Chlorinated hydrocarbon insecticides, in: Hayes, W. J. and Laws, E. R. (eds.) *Handbook of Pesticides Toxicology*, San Diego/New York: Academic Press Inc., pp. 731–915

[6] Turusov, V., Rakitsky, V. and Tomatis, L. (2002) Dichlorodiphenyltrichloroethane (DDT): ubiquity, persistence, and risks, *Environmental Health Perspectives*, 110(2), pp. 125–128, doi: 10.1289/ehp.02110125

[7] Epstein, L. (2014) Fifty Years Since *Silent Spring*, *The Annual Review of Phytopathology*, 52, p 379, doi: 10.1146/annurev-phyto-102313-045900

[8] Carson, R. (1962) *Silent Spring*, Boston: Houghton Mifflin

[9] Britannica, 2026

according to historians *Silent Spring* was to environmentalism what *Uncle Tom's Cabin* was to abolitionism.[10]

Figure 1 shows an advertisement for DDT published in *Time Magazine* on the 30 of June 1947. (Courtesy of Science History Institute). (https://digital.sciencehistory.org/works/1831ck18w)



Evidence of increasing air and water pollution in the United States, such as the 1952 Cuyahoga River fire, primed the *Silent Spring*–era public for a message that at least some industrial chemicals had adverse health and environmental consequences. President John F. Kennedy acknowledged *Silent Spring* and initiated a review of its claims.[11] The U.S. Department of Agriculture, the federal agency with responsibility for regulating pesticides before the formation of the U.S. Environmental Protection Agency (EPA) in 1970, began regulatory actions in the late 1950s and 1960s to prohibit many of DDT's uses because of mounting evidence of the pesticide's declining benefits and environmental and toxicological effects. In 1972, EPA issued a ban on domestic use of DDT based on its adverse environmental effects, such as those to wildlife, as well as its potential human health risks.[12] In the years following the publication of the book besides the establishment of the U.S. EPA, numerous laws protecting the environment and human health both in the USA and Europe were launched.

However, Rachel Carson remains a polarizing figure in American culture. On the occasion of the 100th anniversary of her birth the former Editor-in-Chief of *Chemical & Engineering News (*C&EN), published by the American Chemical Society, Rudy M. Baum states:

> May 27 marked the 100th anniversary of Carson's birth. In the run-up to the date, Sen. Benjamin L. Cardin (D-Md.) had planned to introduce a resolution celebrating Carson's legacy. However, Sen. Tom Coburn (R-Okla.) announced that he would

[10] Oreskes, 2004:372

[11] Epstein, L. (2014) Fifty Years Since *Silent Spring*, *The Annual Review of Phytopathology*, 52, pp. 377–402, doi: 10.1146/annurev-phyto-102313-045900

[12] Environmental Protection Agency (2025). DDT - A Brief History and Status. https://www.epa.gov/ingredients-used-pesticide-products/ddt-brief-history-and-status

> block the resolution by the use of a parliamentary device, because, according to a statement from his office, "Carson was the author of the now-debunked 'Silent Spring,' a book that was the catalyst in the deadly worldwide stigmatization against insecticides, especially DDT." As a result, Cardin delayed introducing the resolution. According to Coburn and other conservatives, Carson should be remembered as one of history's worst mass murderers. Her indictment of DDT, they claim, has resulted in something like 90 million preventable deaths from malaria. Like Coburn, these detractors often refer to "Silent Spring" in disparaging terms like "now-debunked" or "junk science" without offering any evidence other than their claim that DDT is perfectly safe and should never have been banned…Consider, however, the state of scientific knowledge in 1962, the year "Silent Spring" was published. The same issue of C&EN that carried a highly critical review of "Silent Spring" (entitled, "Silence, Miss Carson")… [13]

There is no doubt that *Silent Spring* established a new cultural archetype: the environmental whistleblower, the lone voice speaking truth to power, challenging the complacency of industry and government. Carson herself became a cultural icon, celebrated by some as a hero and vilified by others as an alarmist and a threat to agricultural progress.

From Silent Spring to No compromise in defense of Mother Earth

The 1970s, 1980s and 1990s saw the formation of several organizations, often labeled as eco-terrorists, committed to the protection of the natural environment and animal rights through direct actions – Earth First!, Animal Liberation Front (ALF), Earth Liberation Front (ELF), Greenpeace, and Sea Shepherds to name the most prominent ones. According to Elizabeth Chalecki eco-terrorism is defined the destruction of property committed by radical environmental groups in the name of saving the environment from human encroachment. [14] These movements embraced direct action, civil disobedience, and in some cases property destruction, tactics that brought them into direct conflict with the state and with powerful economic interests. But they also brought them into the realm of popular culture in new and dramatic ways.

Earth First! was founded in 1980 in the USA by a group of disaffected environmentalists, including Dave Foreman, who felt that mainstream environmental organisations had become too compromising and bureaucratic.[15] The group's philosophy was encapsulated in the slogan "No compromise in defence of Mother Earth," and its tactics included tree-sitting, road blockades, and "monkeywrenching," a term popularised by Edward Abbey's 1975 novel *The Monkey Wrench Gang*.[16] Monkeywrenching referred to acts of sabotage against industrial equipment, such as spiking trees to prevent logging or

[13] Baum, M. R. (2007) Rachel Carson. Chemical & Engineering News, 85(23), p. 5.
[14] Chalecki, E. (2002) A new vigilance: identifying and reducing the risks of environmental terrorism, *Global Environmental Politics*, 2(1), pp. 46–64
[15] Lange, J. I. (1990) Refusal to compromise: The case of Earth First!, *Western Journal of Speech Communication*, 54(4), pp. 473–494, doi: 10.1080/10570319009374356
[16] Abbey, E. (1975) *The Monkey Wrench Gang*, Philadelphia: Lippincott Williams & Wilkins

disabling bulldozers at construction sites. Foreman and co-author Bill Haywood's 1985 manual *Ecodefense: A Field Guide to Monkeywrenching* provided detailed instructions for such actions, framing them as legitimate forms of ecological self-defence.[17]

The cultural impact of Earth First! was immediate and profound. The group's theatrical tactics, such as unfurling a giant banner depicting a crack down the face of Glen Canyon Dam, were designed to generate media attention and to create powerful visual symbols.[18] These images circulated widely in news media and became iconic representations of radical environmentalism. But the media coverage was deeply ambivalent. While some journalists portrayed Earth First! activists as passionate defenders of wilderness, others framed them as dangerous extremists, eco-saboteurs, or even terrorists.

Across the pond, in the UK, the emergence of ALF (1976) and ELF (1992) led to direct action of ALF to liberate animals from laboratories, farms, and other sites of exploitation, often causing significant property damage in the process.[19] On the other hand, ELF became active in the United States in the mid-1990s, focused on sabotage and arson targeting developments and industries deemed harmful to the environment.[20] Between 1995 and 2010, there were a total of 239 arsons and bombings committed by these groups, with 55% attributed to ELF and 45% to ALF. [21] Although many of the attacks resulted in substantial financial and property damage, none of them resulted in a loss of life.

The response from law enforcement and the media was swift and severe. In 2001, the FBI designated ALF and ELF as the top domestic terrorism threats in the United States, a designation that had profound implications for how these groups were represented in popular culture.[22] The term "eco-terrorism" entered the mainstream lexicon, appearing in news headlines, Congressional hearings, and eventually in popular films and television shows. The American Legislative Exchange Council, a conservative policy organisation, published a report titled *Animal & Ecological Terrorism in America* in 2003, which framed these movements as existential threats to American society and the economy.[23]

---

[17] Foreman, D. and Haywood, B. (1985) *Ecodefense: A Field Guide to Monkeywrenching*, Tucson: Ned Ludd Books

[18] Wall, D. (1999) *Earth First! and the Anti-Roads Movement: Radical Environmentalism and Comparative Social Movements*, London: Routledge

[19] Liddick, R. D. (2006) *Eco-Terrorism: Radical Environmental and Animal Liberation Movements*, Westport, CT: Praeger

[20] Nagtzaam, G. (2017) *From Environmental Action to Ecoterrorism*, Cheltenham: Edward Elgar Publishing, doi: 10.4337/9781785367359

[21] Chermak, S. M., Freilich, J., Duran, C. and Parkin, W. S. (2013) *An Overview of Bombing and Arson Attacks by Environmental and Animal Rights Extremists in the United States, 1995–2010*, Final Report to the Resilient Systems Division, Science and Technology Directorate, U.S. Department of Homeland Security, College Park, MD: START, https://www.dhs.gov/sites/default/files/publications/OPSR_TP_TEVUS_Bombing-Arson-Attacks_Environmental-Animal%20Rights-Extremists_1309-508.pdf. p.3

[22] Vanderheiden, S. (2008) Radical environmentalism in an age of antiterrorism, *Environmental Politics*, 17(2), pp. 299–318, doi: 10.1080/09644010801936248

[23] American Legislative Exchange Council (2003) *Animal & Ecological Terrorism in America*, Washington, DC: ALEC

As the movement's insistence for change increased so did the resistance. In the early 1990s law enforcement and government officials in America, with support from financial elite, created an image of the radical environmental movement as dangerous "eco-terrorists." The cultural representation of Earth First!, ALF, and ELF in this period was not monolithic. In some quarters, particularly in countercultural and activist circles, these groups were celebrated as heroes, modern-day Robin Hoods fighting against corporate greed and environmental destruction. The 2006 documentary *If a Tree Falls: A Story of the Earth Liberation Front* presented a sympathetic portrait of ELF activists, exploring their motivations and the harsh sentences they received.[24] But in mainstream media, the dominant narrative was one of danger and extremism. News reports focused on the property damage caused by these groups, often using inflammatory language such as "eco-terrorists," "extremists," or "radicals."[25]

The harsh legal penalties imposed on ALF and ELF activists, including sentences of up to 22 years in prison for acts of property destruction that caused no physical harm to any person, were justified in part by the "eco-terrorism" framing.[26] The cultural narrative, in other words, was not merely a reflection of reality but a constitutive force that shaped how the state responded to these movements.

The legacy of Earth First!, ALF, and ELF for contemporary climate activism is profound. These movements established a repertoire of direct action tactics that would be adopted, adapted, and refined by later groups. But they also established a cultural script, a set of media representations and popular narratives that would shape how all subsequent radical environmental movements would be perceived. When Extinction Rebellion or Fridays for Future emerged in 2018, in the UK and when Just Stop Oil began its campaign of disruptive protests in 2022, they were stepping into a cultural landscape that had been shaped by decades of media coverage of "eco-terrorism." The fluorescent orange vests, the theatrical disruptions, the media spectacles, all of these were informed by the cultural history we have traced here.

From modern-day Robin Hoods to The Greta Effect

In August 2018, school girl Greta Thunberg 15, demanded that the Swedish government reduce carbon emissions in accordance with the Paris Agreement. Her protest began after the summer in 2018 was exceptionally warm and dry in central and northern Europe, resulting in major losses in crop productivity and in increased fire occurrence in high-latitude ecosystems. [27] Simple realisation, why bother to learn anything in

[24] Curry, M. and Cullman, S. (dirs.) (2011) *If a Tree Falls: A Story of the Earth Liberation Front* [Documentary], New York: Oscilloscope Laboratories

[25] Chalecki, E. (2002) A new vigilance: identifying and reducing the risks of environmental terrorism, *Global Environmental Politics*, 2(1), pp. 46–64

[26] Cooke, S. (2013) Animal rights and environmental terrorism, *Journal of Terrorism Research*, 4(2), pp. 26–36, doi: 10.15664/JTR.532

[27] Bastos, A. et al. (2020). Impacts of extreme summers on European ecosystems: a comparative analysis of 2003, 2010 and 2018. *Philosophical Transaction Royal Society B.* 375(1810): 20190507. http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2019.0507. p.2

school if politicians won't pay attention to the facts, prompted Ms Thunberg to go on strike, refusing to go to school until Sweden's general election on 9 September to draw attention to the climate crisis. [28] That was beginning of establishment and protests of the Fridays for Future (FFF) movement led by predominantly young people, across the globe and like other contemporary movements, social media was used to encourage government action on climate crisis.

There is no doubt that youth-led climate protest and activism, represented by the Fridays for Future (FFF) movement, and social media engagement are two interrelated factors. The "Greta Effect," as it came to be known, was as much a cultural phenomenon as a political one. Thunberg herself became a global icon, her image appearing on magazine covers, in news broadcasts, and across social media platforms. Her speeches, delivered in a direct and uncompromising style, went viral, accumulating millions of views on YouTube and other platforms. Her famous "How dare you?" speech at the UN Climate Action Summit in September 2019 became one of the most-watched political speeches of the decade.[29] Thunberg was simultaneously celebrated as a hero, a prophet, and a symbol of youthful idealism, and vilified as a puppet, a hysteric, and a threat to economic prosperity.

The cultural construction of Greta Thunberg is a case study in how popular culture manufactures and circulates images of activism. In progressive media outlets, Thunberg was framed as a "perhaps the world's most famous teenager" "climate pop star," and the "face of a global movement."[30] In conservative media, she was subjected to intense scrutiny and often vicious personal attacks, with commentators questioning her mental health, her motivations, and her right to speak on climate issues.[31]

This polarisation in media representation reflects a deeper cultural anxiety about youth activism and about the challenge that climate movements pose to established economic and political orders. But it also reflects the power of social media to amplify and accelerate cultural narratives. Thunberg's rise to global prominence would have been impossible without platforms like Twitter, Instagram, and YouTube, which allowed her message to bypass traditional media gatekeepers and reach audiences directly. At the same time, these platforms also enabled the rapid spread of counter-narratives, memes, and attacks, creating a highly polarised and fragmented media environment.

---

[28] Crouch, D. (2018, September 1) The Swedish 15-year-old who's cutting class to fight the climate crisis. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/science/2018/sep/01/swedish-15-year-old-cutting-class-to-fight-the-climate-crisis

[29] Gaupp, F. and Eker, S. (2024) *Climate Activism, Social Media and Behavioural Change: A Literature Review*, International Institute for Applied Systems Analysis, Laxenburg, Austria: WP-24-007, https://pure.iiasa.ac.at/id/eprint/19639/1/WP-24-007.pdf

[30] Tuitjer, L., Dirksmeier, P. and Helbrecht, I. (2023) Sailing to save the planet? Media-produced narratives of Greta Thunberg's trip to the UN Climate Summit in German print newspapers, *Humanities & Social Sciences Communications*, 10(1), article 743, doi: 10.1057/s41599-023-01743-6

[31] Dzidic, P. L., Green, M. and Nadebaum, E. (2023) The Australian Mainstream Media's Portrayal of Youth Climate Activism and Dissent, *Qualitative Sociology Review*, 19(2), pp. 62–84, doi: 10.18778/1733-8077.19.2.04

The Fridays for Future movement, and the broader wave of youth climate activism it inspired, represented a shift in the tactics and aesthetics of environmental protest. Unlike the clandestine sabotage of ELF or the confrontational blockades of Earth First!, Fridays for Future embraced mass mobilisation, colourful banners, and a message of hope and urgency. The movement's visual imagery, young people holding hand-painted signs with slogans like "Fight for Climate Justice" or "Our House is on Fire," was designed to be shareable on social media, to generate likes, retweets, and viral spread.

Yet even as Fridays for Future was celebrated for its peaceful and inclusive approach, other groups were adopting more disruptive tactics. Extinction Rebellion (XR), founded in the UK in 2018, combined mass civil disobedience with theatrical performance and visual spectacle. XR's actions, such as blocking major roads and bridges in London, gluing themselves to trains, and staging "die-ins" in public spaces, were designed to cause maximum disruption and to generate media attention.[32] The group's use of bright colours, particularly the distinctive pink boat that became a symbol of the April 2019 London protests created a strong visual brand that was instantly recognisable in news coverage and on social media. Linguist and activist Noam Chomsky was among those who have sent a statement of support. "It is impossible to exaggerate the awesome nature of the challenge we face: to determine, within the next few years, whether organised human society can survive in anything like its present form. The activists of Extinction Rebellion are leading the way in confronting this immense challenge, with courage and integrity, an achievement of historic significance that must be amplified with urgency."[33]

This strategy was initially successful. XR's April 2019 protests in London received extensive media coverage, and the group's leaders were invited to meet with government ministers. Within two months, the UK parliament had passed a law committing the country to bringing all greenhouse gas emissions to net zero by 2050.[34] But the media coverage was also deeply ambivalent. While some outlets praised XR's commitment and creativity, others focused on the disruption caused by the protests, framing the activists as a nuisance or a threat to public order.

The cultural construction of XR and other disruptive climate groups intensified with the emergence of Just Stop Oil (JSO) on February 14, 2022. JSO's tactics, which included blocking motorways, disrupting sporting events, and most notoriously, throwing tomato soup at Van Gogh's *Sunflowers* and spraying, paint on Stonehenge, were designed to

[32] Williams, S., Doyle, T. and MacGregor, S. (2024) Extinction Rebellion and Non-violent Civil Disobedience, in: Doyle, T. and MacGregor, S. (eds.) *Environmental Movements Around the World: Shades of Green in Politics and Culture*, London: Routledge, pp. 312–329, doi: 10.4324/9781003396567-24

[33] Watts, J. and Gayle, D. (2019, 19 Apr). Climate activists and police tussle for control of Oxford Circus. The Guardian. https://www.theguardian.com/environment/2019/apr/19/extinction-rebellion-reports-hundreds-of-people-signing-up

[34] Rowlatt, J. (2025, April 24) Just Stop Oil was policed to extinction – now the movement has gone deeper underground, *BBC News*, https://www.bbc.com/news/articles/cz6denxzweeo

generate maximum media attention and public outrage.[35] The group's use of fluorescent orange vests and powder became iconic, creating a visual signature that was instantly recognisable in news coverage and social media posts.

This process of cultural construction is not limited to news media. Popular culture more broadly has played a role in shaping how eco-activists are imagined and represented. The 2022 film *How to Blow Up a Pipeline*, based on Andreas Malm's book of the same name, presented a fictional account of a group of young activists who turn to sabotage to fight climate change.[36] The film was praised by some critics for its nuanced portrayal of the moral dilemmas faced by activists, but it also sparked controversy and debate about whether it was glorifying or encouraging eco-terrorism. The film's very existence, and the debates it generated, are evidence of how deeply the "eco-terrorist" trope has penetrated popular culture.

These cultural texts, the tabloid headlines, the film, the satirical sketches, do not merely reflect public opinion about climate activism; they actively shape it. They provide the cultural scripts through which people make sense of disruptive protest, the narratives and images that circulate in everyday conversation, on social media, and in political discourse. In Cohen's terms,[37] they construct the folk devil, the figure of the eco-activist as a threat to social order, a figure that must be controlled, punished, and ultimately eliminated.

The "extinction" narrative of 2025, as presented in the BBC article and circulated widely in media and popular culture, represents a moment of cultural closure, a sense that the story of disruptive climate protest has reached its end. But as JSO co-founder Sarah Lunnon insists, "The movement is there and will find new ways to confront the government. Nobody is shutting up shop and calling it a day. We know morally that we have to continue."[38] Whether new forms of climate activism will emerge, and how they will be represented in popular culture, remains to be seen. What is clear is that the cultural genealogy we have traced, from Earth First! through ALF and ELF to XR and JSO, has shaped the terrain on which future struggles will be fought.

Conclusion

This paper has traced the collective popular culture impact of radical environmental movements from the 1980s to the present, arguing that popular culture is not a passive mirror of political events but a constitutive space where the "eco-activist" and "eco-terrorist" figures are manufactured and normalised. From the "monkeywrenching" of Earth First! through the direct action campaigns of ALF and ELF to the theatrical dis-

[35] Kapranov, O. (2024) Spraying Paint on Stonehenge: The Framing of Climate Change Protest by the Leading Anglophone Media, *Culture. Society. Economy. Politics*, 2024(2), pp. 67–84, doi: 10.2478/csep-2024-0008

[36] Goldhaber, D. (dir.) (2022) *How to Blow Up a Pipeline* [Film], New York: Neon

[37] Cohen, S. (1972) *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, London: MacGibbon and Kee.

[38] Ibid.

ruptions of Extinction Rebellion and the art-targeting spectacles of Just Stop Oil, each movement has inherited not only tactical ideas from its predecessors but also a set of media representations, cultural stereotypes, and popular narratives that have shaped how it has been perceived and, ultimately, how it has been treated.

Future research could build upon the findings presented here by drawing on Stanley Cohen's theory of moral panics and Guy Debord's concept of the society of the spectacle to further examine how climate activists are constructed as folk devils in popular culture, particularly in tabloid media, but also in film, television, and other cultural texts. At the same time, the analysis presented in this paper suggests that these processes of cultural construction have had real-world consequences, contributing to the harsh legal penalties imposed on activists and to the erosion of public support for disruptive protest.

Yet the story is not over. Climate activism has been suffocated by harsh laws, especially in the UK, and by the shift of public concern to other pressing issues. But as the climate crisis intensifies, and as the inadequacy of current political responses becomes ever more apparent, new forms of activism will inevitably emerge. Whether these will take the form of clandestine direct action, mass peaceful mobilisation, or some as-yet-unimagined approach remains to be seen. What is certain is that the cultural narratives and representations we have traced in this paper will continue to shape how these movements are perceived and how they are able to operate.

The genealogy from Earth First! through ALF, ELF, XR, FFF, to JSO is, above all, a cultural genealogy. Each movement inherited not only tactical ideas but also a set of media representations, cultural stereotypes, and popular narratives that shaped how it was perceived and, ultimately, how it was treated. The fluorescent orange vests of Just Stop Oil, the pink boat of Extinction Rebellion, the tree-spikes of Earth First!, these are not merely tactical tools but cultural symbols, images that circulate in popular culture and shape public consciousness.

The constitutive argument we have advanced in this paper is that popular culture does not merely reflect political reality but actively constructs it. The "eco-activist" and "eco-terrorist" figures are not natural categories but cultural inventions, manufactured through processes of media framing, public discourse, and cultural representation. These cultural constructions have real-world effects, shaping how the state responds to climate protest, how the public perceives activists, and how activists themselves understand their role and their tactics.

As we face an uncertain future, with the climate crisis intensifying and political responses remaining inadequate, the question of how climate activism will be represented in popular culture becomes ever more urgent. Will new movements be able to escape the cultural trap or will the cycle of demonisation and repression continue, driving activists underground and further polarising public opinion? There is no doubt that bringing climate agenda back to the political spotlight will require fresh air of ideas that will possibly lay ground for the future of climate politics. But those ideas will need to be accompanied by new cultural narratives, new ways of imagining and representing climate

activism that can break free from the genealogy we have traced here. Understanding this cultural genealogy is essential if we are to imagine and build a more effective and sustainable climate movement for the future.

REFERENCES:

Abbey, E. (1975) *The Monkey Wrench Gang*, Philadelphia: Lippincott Williams & Wilkins

American Legislative Exchange Council (2003) *Animal & Ecological Terrorism in America*, Washington, DC: ALEC

Bastos, A. et al. (2020) Impacts of extreme summers on European ecosystems: a comparative analysis of 2003, 2010 and 2018'. *Philosophical Transaction Royal Society B.* 375(1810): 20190507. http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2019.0507

Baum, M.R. (2007) 'Rachel Carson'. *Chemical & Engineering News, 85(23), p. 5*

Britannica (2026) Silent Spring work by Carson. Available at: https://www.britannica.com/topic/Silent-Spring (accessed 14 June 2026).

Carson, R. (2002) *Silent Spring* (40th Anniversary Edition). Boston: Houghton Mifflin Co.

Chalecki, E. (2002) 'A New Vigilance: Identifying and Reducing the Risks of Environmental Terrorism', *Global Environmental Politic*s, 2, (1), pp. 46–64.

Chermak, S. M., Freilich, J., Duran, C. and Parkin, W. S. (2013). 'An Overview of Bombing and Arson Attacks by Environmental and Animal Rights Extremists in the United States, 1995-2010'. Final Report to the Resilient Systems Division, Science and Technology Directorate, U.S. Department of Homeland Security. College Park, MD: START. Available at: https://www.dhs.gov/sites/default/files/publications/OPSR_TP_TEVUS_Bombing-Arson-Attacks_Environmental-Animal%20Rights-Extremists_1309-508.pdf (accessed 14 June 2026).

Cohen, S. (1972) *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. London: MacGibbon and Kee.

Cooke, S. (2013) 'Animal rights and environmental terrorism'. *Journal of Terrorism Research*, 4(2), 26–36, doi: 10.15664/JTR.532

Crouch, D. (2018, September 1) 'The Swedish 15-year-old who's cutting class to fight the climate crisis'. *The Guardian*. Available at: https://www.theguardian.com/science/2018/sep/01/swedish-15-year-old-cutting-class-to-fight-the-climate-crisis (accessed 14 June 2026).

Curry, M. and Cullman, S. (dirs.) (2011). *If a Tree Falls: A Story of the Earth Liberation Front* [Documentary], New York: Oscilloscope Laboratories

Debord, G. (1967) *The Society of the Spectacle*. Paris: Buchet-Chastel.

Dzidic, P. L., Green, M. and Nadebaum, E. (2023) 'The Australian Mainstream Media's Portrayal of Youth Climate Activism and Dissent'. *Qualitative Sociology Review*, 19(2), 62–84, doi: 10.18778/1733-8077.19.2.04

Environmental Protection Agency (2025) DDT - A Brief History and Status. Available at: https://www.epa.gov/ingredients-used-pesticide-products/ddt-brief-history-and-status (accessed 14 June 2026).

Epstein, L. (2014) Fifty Years Since *Silent Spring.* The *Annual Review of Phytopathology,* 52, 377–402 doi: 10.1146/annurev-phyto-102313-045900

Foreman, D. and Haywood, B. (1985) *Ecodefense: A Field Guide to Monkeywrenching*, Tucson: Ned Ludd Books

Gaupp, F. & Eker, S. (2024) '*Climate Activism, Social Media and Behavioural Change: A Literature Review'. International Institute for Applied Systems Analysis.* Laxenburg, Austria: WP-24-007. Available at: https://pure.iiasa.ac.at/id/eprint/19639/1/WP-24-007.pdf

Goldhaber, D. (dir.) (2022) *How to Blow Up a Pipeline* [Film]. New York: Neon

Guardian News (2022, October 14) 'Just Stop Oil activists throw tomato soup on Van Gogh's Sunflowers painting at National Gallery'. Available at: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=LTdquzu-BXg (accessed 14 June 2026).

Kapranov, O. (2024) 'Spraying Paint on Stonehenge: The Framing of Climate Change Protest by the Leading Anglophone Media'. *Culture. Society. Economy. Politics*, 2024(2), 67–84, doi: 10.2478/csep-2024-0008

Käsehage, N., Reinke de Buitrago, S. (2025) 'Nowhere to Run? The Global Influence of Climate Activists—Opportunities and Challenges in Dealing with a New Movement'. In: Anshu, A. (eds) *Navigating Globalization, Diaspora, Foreign Policy and Sustainability*. Palgrave Macmillan, Singapore. https://doi.org/10.1007/978-981-96-9079-4_3).

Lange, J. I. (1990) 'Refusal to compromise: The case of Earth First!', *Western Journal of Speech Communication*, 54(4), 473–494, doi: 10.1080/10570319009374356

Liddick, R. D. (2006) *Eco-terrorism: Radical Environmental and Animal Liberation*. Westport, CT:Praeger.

Oreskes, N. (2004) 'Science and public policy: What's proof got to do with it?'. *Environmental Science Policy,* 7, 369–83

Rowlatt, J. (2025, April 24) 'Just Stop Oil was policed to extinction – now the movement has gone deeper underground'. *BBC News*, Available at: https://www.bbc.com/news/articles/cz6denxzweeo (accessed 14 June 2026).

Smith A.G. (1991) 'Chlorinated hydrocarbon insecticides'. In*: Handbook of Pesticides Toxicology* (Hayes WJ, Laws ER, eds). San Diego/New York: Academic Press Inc., 131–915.

Tuitjer, L., Dirksmeier, P. and Helbrecht, I. (2023) 'Sailing to save the planet? Media-produced narratives of Greta Thunberg's trip to the UN Climate Summit in German print newspapers'. *Humanities & Social Sciences Communications*, 10(1), article 743, doi: 10.1057/s41599-023-01743-6

Turusov V, Rakitsky V, Tomatis L. (2002) 'Dichlorodiphenyltrichloroethane (DDT): ubiquity, persistence, and risks'. *Environ Health Perspect*. 110(2), 125-128. doi: 10.1289/ehp.02110125.

UN (2015) Paris Agreement. Available at: https://treaties.un.org/pages/ViewDetails.aspx?src=TREATY&mtdsg_no=XXVII-7-d&chapter=27&clang=_en (accessed 14 June 2026).

Vanderheiden, S. (2008) 'Radical environmentalism in an age of antiterrorism'. *Environmental Politics*, 17(2), 299–318, doi: 10.1080/09644010801936248

Wall, D. (1999) *Earth First! and the Anti-Roads Movement: Radical Environmentalism and Comparative Social Movements*, London: Routledge

Watts, J. and Gayle, D. (2019, 19 Apr) Climate activists and police tussle for control of Oxford Circus. The Guardian. Available at: https://www.theguardian.com/environment/2019/apr/19/extinction-rebellion-reports-hundreds-of-people-signing-up (accessed 14 June 2026).

Дејана Јовановић Поповић и Иван Ракоњац

Универзитет у Београду, Факултет безбедности, Београд

ОД НЕМОГ ПРОЛЕЋА ДО САБОТАЖЕ И НАРАНЏАСТОГ ПРАХА

Сажетак: Крхка и неизвесна будућност климатске сарадње међу кључним политичким актерима наметнула је хитну потребу за суочавањем са климатском кризом. Пораст свести о климатским променама изазваним људским деловањем и све шири научни консензус о претњама које оне представљају по животну средину довели су до појаве нових организација усмерених искључиво на климатска питања, које често прибегавају радикалним облицима деловања. Година 2018. често се посматра као прекретница која је подстакла нарочито младе људе да кроз климатски активизам одговоре на растући осећај несигурности и страха од будућности. „Гретин ефекат" и њена вирална кампања *Fridays for Future* подстакли су организацију колективних акција и појаву бројних климатских покрета широм света. У овом раду полази се од тезе да културна генеалогија савременог климатског активизма има много дубље корене, који се могу пратити до радикалних еколошких покрета насталих током седамдесетих,

осамдесетих и деведесетих година XX века. Од „манкиренчинга" покрета *Earth First!*, преко директних акција организација *Animal Liberation Front* и *Earth Liberation Front*, до театралних перформанса *Extinction Rebellion* и акција усмерених на уметничка дела које спроводи *Just Stop Oil*, сваки од ових покрета наследио је не само тактичке обрасце деловања већ и скуп медијских представа, културних стереотипа и популарних наратива. Последњих година осећај хитности климатске кризе ослабио је услед рестриктивних законских мера, нарочито у Уједињеном Краљевству, као и због усмеравања пажње јавности ка другим друштвеним проблемима. Да ли ће се протести и масовна мобилизација, који су климатски активизам учинили глобално препознатљивим, поново вратити у пуном интензитету, остаје отворено питање. Извесно је, међутим, да ће враћање климатске агенде у средиште политичке пажње захтевати нове идеје које би могле поставити темеље будућег развоја климатске политике.

Кључне речи: *климатске промене, климатски покрети, друштвене мреже, популарна култура, екоактивизам, медијске репрезентације*

Lucas Maximilian Schubert

Austrian Center for Intelligence, Propaganda and Security Studies (ACIPSS), Graz, Austria

LISTEN TO THE SOUND OF YOUR OWN DESTRUCTION

POPULAR CULTURE, MYTH, CULT, AND SYMBOLIC ORDER

DOI 10.5937/kultura2692217M
УДК 316.772:077
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Abstract: *This paper examines the transformation of myth and symbolic meaning-production in the context of digital late modernity. It argues that the weakening of the dominant meta-narratives of Western modernity – liberal progress, secular rationality, meritocratic capitalism, and technological optimism – has not produced a post-mythological society, but rather a fragmented landscape of digitally mediated myth-production. Drawing upon the work of Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Guy Debord and related theorists, the paper analyses how hyperreality, algorithmic communication and institutional fragmentation reshape the structure of symbolic reality itself. Through case studies including Randian libertarianism, accelerationism, evangelical dispensationalism, therapeutic spirituality, manosphere culture, and AI-centered digital cult formations such as Spiralism, the paper demonstrates how older mythological archetypes – apocalypse, revelation, transcendence, elect communities, and providential history – persist within new ideological and technological forms. These symbolic systems increasingly operate through decentralisation, aestheticisation, personalisation, and recursive digital reinforcement rather than stable institutional continuity. The paper concludes that contemporary digital culture does not signify the disappearance of myth, but its transformation into modular and continuously recombined symbolic structures adapted to conditions of hyperreality. Myth survives not despite technological modernity, but through it.*

Key words: *myth, popular culture, hyperreality, digital cults, symbolic order, artificial intelligence*

Introduction

Human society does not exist solely through material production, institutional organization, or biological reproduction. It equally rests upon symbolic systems that generate meaning, structure action, and embed individuals within shared perceptions of reality. Societies are sustained not only by laws, economic relations, or political institutions, but also by narratives about themselves. These narratives shape how human beings interpret their past, organize their present, and imagine their future[1].

These meaning-producing narratives shall here be understood as myth – not in the colloquial sense of a false story, but as a symbolic order that frames social reality epistemologically. Myth does not primarily answer empirical questions, but existential ones: Who are we? Why does our order exist? What is legitimate? What possesses meaning? Closely connected to myth, though not identical with it, is cult: the practical reproduction of symbolic systems through ritual, social norms, institutional behavior, and political forms. Myth legitimizes cult, while cult stabilizes myth within everyday life[2].

In the ancient world, myth and cult did not exist as separated spheres. The Greek polis was not secular in the modern sense; religion, politics, law, and social organization formed parts of a unified symbolic economy. Myth provided coherence and temporality to existence, transforming social reality into something emotionally and symbolically intelligible[3].

Symbolic systems, however, possess no eternal stability. They emerge historically, evolve, and may lose their integrative force. Periods of profound technological, economic, or political transformation frequently produce tensions between lived reality and dominant symbolic orders. When these systems cease to explain social contradictions convincingly, crises of legitimacy emerge. Myth loses its meaning-producing force, while cult and social practice begin to detach themselves from the narratives that once justified them.

Yet societies rarely tolerate symbolic vacuums for long. Existing narratives are transformed, fragmented, or recombined into new forms of symbolic meaning-production. Older mythological structures return in altered forms adapted to changing historical and material conditions.

It is within this dynamic that the contemporary crisis of Western modernity can be situated. Late modernity is not witnessing the "end of myth," but rather its fragmentation and recombination under digital conditions. Technological acceleration, global interconnectedness, and the erosion of institutional authority have transformed not merely communication, but the structure of symbolic reality itself. Narratives increasingly circulate through algorithmically mediated spaces detached from stable institutional grounding and, at times, even from physical reality itself.

---

1 Cassirer, E. (1944) *An Essay on Man*, New Haven: Yale University Press, p. 43.
2 Eliade, M. (1963) *Myth and Reality*, New York: Harper & Row, p. 5.
3 Habermas, J. (1975) *Legitimation Crisis*, Boston: Beacon Press, p. 3.

The crisis of the present is therefore not solely political or economic in character. It is equally a crisis of symbolic coherence. As dominant meta-narratives lose legitimacy, new forms of meaning-seeking emerge – political, religious, aesthetic, and digital. Many of these seemingly new worldviews draw upon far older mythological structures: apocalyptic visions, deterministic understandings of history, narratives of salvation, or the idea of an elect community set apart from the rest of humanity. What is new is less their symbolic content than their mode of circulation within digitally mediated hyperreality. As Jean Baudrillard writes: "The simulacrum is never what hides the truth – it is truth that hides the fact that there is none"[4].

The Crisis of the Western Meta-Narrative

The contemporary West finds itself in a profound crisis of symbolic legitimacy. This crisis is not merely economic, political, or technological in character, although it manifests through all three dimensions. At its core lies the growing divergence between the dominant narratives through which Western societies understand themselves and the lived reality increasingly experienced by large parts of their populations.

For much of the late twentieth century, the liberal-capitalist order presented itself not simply as one historical system among many, but as the final and universal form of political and economic organization. Especially following the collapse of the Soviet Union, liberal democracy, global capitalism, technological progress, and individual freedom appeared historically inevitable. Francis Fukuyama famously described this condition as the "End of History[5]": the assumption that ideological evolution had effectively concluded and that no alternative system could fundamentally challenge the liberal-democratic model.

This worldview functioned as a modern myth in the sociological sense. It provided coherence, legitimacy, and temporal direction. Economic growth, meritocratic advancement, technological innovation, and democratic participation became interconnected elements of a broader symbolic order. The promise was clear: individuals who pursued education, productivity, and integration into the market economy would achieve social mobility, stability, and personal fulfillment.

Yet the symbolic stability of this order gradually eroded. The contradictions embedded within late capitalism became increasingly visible and more difficult to reconcile with the narratives through which the system justified itself. The neoliberal transformation of Western economies since the late 1970s intensified this process. Deregulation, financialization, privatization, and the erosion of welfare structures were justified through the belief that unrestricted markets would ultimately generate prosperity for society as a whole. While economic growth certainly occurred, wealth concentration accelerated simultaneously, while social mobility stagnated and economic insecurity ex-

[4] Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 1.
[5] Fukuyama, F. (1992) *The End of History and the Last Man*, New York: Free Press, p. xi

panded across large sections of the population, a logic strongly associated with neoliberal thinkers such as Friedrich Hayek[6].

The financial crisis of 2008 represented a decisive symbolic rupture. The neoliberal myth had long portrayed the market as a self-correcting and quasi-natural system superior to state intervention. Yet when global finance itself became threatened, governments intervened massively to rescue failing financial institutions with public resources. For many citizens, this exposed a visible contradiction between the proclaimed morality of the system and its actual operation. The market appeared less as a realm of meritocratic competition and increasingly as a structure in which gains were privatized while losses were socialized[7].

At the same time, digital communication technologies transformed the relationship between individuals and social reality itself. Information became permanently accessible, yet increasingly fragmented and emotionally intensified. The rise of algorithmically mediated communication weakened institutions that once monopolized symbolic authority – churches, universities, newspapers, political parties, and national cultural narratives. Competing interpretations of reality now circulate simultaneously within decentralized digital environments often detached from stable epistemological frameworks.

This transformation has produced a paradoxical condition. Never before have individuals possessed access to such immense quantities of information, yet rarely has collective reality appeared so unstable. Political scandals, wars, economic crises, and institutional failures are experienced not sequentially but simultaneously, compressed into continuous digital immediacy. The result is a persistent atmosphere of epistemic insecurity in which the boundaries between reality, representation, simulation, and ideological projection become increasingly blurred[8].

Within such conditions, older legitimizing narratives lose coherence. Beliefs in transparent democratic institutions, meritocratic markets, or technological progress as inherently emancipatory no longer appear self-evident to significant portions of the population. Yet the weakening of dominant symbolic systems rarely produces ideological emptiness. Human societies tend to respond to symbolic fragmentation through intensified myth-production: apocalyptic narratives, conspiratorial worldviews, spiritual revivalism, and radical political ideologies.

What distinguishes the contemporary crisis, however, is the role of digital mediation. Symbolic systems increasingly emerge not through centralized institutions or coherent traditions, but through decentralized networks of algorithmic circulation and recursive affirmation. Myth becomes fragmented, modular, and detached from stable institutional grounding. Political ideology, spirituality, entertainment media, self-help culture, and digital identity formation increasingly coexist within the same symbolic environment.

---

[6] Harvey, D. (2005) *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford: Oxford University Press, p. 2.

[7] Stiglitz, J. (2010) *Freefall: America, Free Markets, and the Sinking of the World Economy*, New York: W. W. Norton & Company, p. 9.

[8] Debord, G. (1994) *The Society of the Spectacle*, New York: Zone Books, p. 12.

The crisis of the Western meta-narrative is therefore not simply political or economic in nature. It represents a transformation in the structure of symbolic reality itself. The erosion of older forms of meaning-production has not eliminated mythological thinking. Rather, myth has re-emerged in fragmented and technologically mediated forms adapted to the conditions of digital late modernity.

Hyperreality and the Transformation of Symbolic Space

The crisis of the Western meta-narrative cannot be understood solely through economic instability, political polarization, or institutional decline. These developments occur simultaneously with a more fundamental transformation: the restructuring of symbolic reality itself through digital mediation. Networked communication technologies have altered not merely the speed at which information circulates, but the manner in which reality is perceived, interpreted, and socially reproduced.

Jean Baudrillard's theory of hyperreality provides an important framework for understanding this transformation. Baudrillard argued that modern societies increasingly operate within systems of simulation in which signs and representations detach themselves from material reality and begin referring primarily to one another[9]. This process culminates in hyperreality: a condition in which the distinction between reality and representation becomes unstable, and simulations appear more immediate and emotionally convincing than reality itself.

Baudrillard conceptualized this development through successive stages in the evolution of the symbol. Initially, symbols reflect reality directly. Later, they still refer to reality but distort it. Eventually, symbols begin masking the absence of reality altogether until they become pure simulacra: self-referential systems of signs detached from stable material grounding[10].

The contemporary digital environment accelerates this process dramatically. Social media platforms, algorithmic recommendation systems, artificial intelligence, and continuous digital connectivity generate symbolic spaces in which representation increasingly replaces direct social experience. Individuals no longer simply consume information; they inhabit symbolic environments structured through continuous emotional and aesthetic stimulation. Shoshana Zuboff describes this transformation as a central feature of "surveillance capitalism," in which digital infrastructures increasingly mediate human behavior itself[11].

This transformation fundamentally alters the nature of myth itself. Traditional myths emerged within relatively stable institutional frameworks such as organized religion, national cultures, or inherited political traditions. Even where such myths contained supernatural dimensions, they remained socially anchored through ritual, institutional continuity, and collective practice. Digital symbolic systems operate differently: they are decentralized, accelerated, personalized, and recursively self-reinforcing.

---

[9] Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 6.
[10] Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 1.
[11] Zuboff, S. (2019) *The Age of Surveillance Capitalism*, New York: PublicAffairs, p. 8.

A central aspect of this process is the collapse of epistemic hierarchy. Institutions such as universities, religious authorities, newspapers, and political organizations once functioned – however imperfectly – as mediators of symbolic legitimacy. Digital platforms flatten these distinctions. Political propaganda, conspiracy narratives, theology, self-help spirituality, philosophical speculation, and entertainment media now coexist within the same communicative space, often with equal symbolic weight. Jean-François Lyotard anticipated aspects of this development[12] in his analysis of postmodernity and the decline of universal legitimizing narratives.

This flattening does not eliminate humanity's need for coherence. On the contrary, the fragmentation of institutional authority intensifies the search for systems capable of imposing symbolic order upon increasingly unstable reality. Individuals increasingly turn toward simplified meta-narratives offering emotional certainty, existential orientation, or explanations for perceived societal disintegration. The digital sphere thus becomes not only a medium of communication, but an environment of myth-production.

Algorithmic systems intensify this process further through recursive reinforcement. Emotional engagement, outrage, symbolic intensity, and identity affirmation are privileged over epistemological stability. Narratives capable of generating strong emotional reactions become amplified and recursively reproduced within self-referential communities whose internal coherence gradually detaches from external verification.

This dynamic can be observed across contemporary ideological and cultural phenomena: political extremism, conspiracy movements, techno-utopianism, influencer culture, apocalyptic religiosity, self-help spirituality, and emerging AI-centered quasi-religious communities. These systems frequently combine older mythological structures with contemporary technological aesthetics, producing symbolic forms that appear simultaneously archaic and hypermodern.

Hyperreality should not be understood as the disappearance of material reality itself. Economic inequality, war, ecological crisis, and political power remain materially real. However, the perception and interpretation of these conditions increasingly occur through symbolic systems mediating reality prior to direct experience. For many individuals, digital representation becomes more psychologically immediate than physical social existence itself, echoing Debord's argument that social relations increasingly become mediated through images and spectacle[13].

The contemporary digital sphere therefore represents more than a technological innovation. It constitutes a transformation in the architecture of symbolic space. Myth has not disappeared under these conditions; rather, it has become accelerated, fragmented, aestheticized, and recursively reproduced through algorithmic mediation. The result is a form of symbolic hyperreality in which older structures of meaning persist, increasingly detached from their original historical and institutional foundations.

[12] Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. xxiv
[13] Debord, G. (1994) *The Society of the Spectacle*, New York: Zone Books, p. 12.

From Grand Narratives to Modular Myths

The fragmentation of symbolic reality in late modernity has not resulted in the disappearance of mythological thinking. Rather, it has transformed the structure through which myths are produced, circulated, and experienced socially. The decline of traditional institutional authority did not eliminate humanity's need for existential orientation or collective identity. Instead, these needs increasingly re-emerge in decentralized and modular forms adapted to digitally mediated environments.

The twentieth century was still shaped largely by what Jean-François Lyotard described as grand narratives: comprehensive systems of meaning claiming universal authority over history, morality, and political order[14]. Liberal democracy, nationalism, Marxism, scientific positivism, and organized religion all functioned as symbolic frameworks capable of integrating individuals into coherent worldviews.

Late modernity weakened the binding force of these narratives. Economic instability, globalization, technological acceleration, and growing contradictions within institutional systems undermined confidence in singular explanations of reality. Yet the collapse of universal narratives did not produce a disenchanted society. Instead, symbolic fragmentation intensified the proliferation of smaller, more adaptive systems of meaning.

What emerged in their place may be described as modular myths. Unlike traditional grand narratives, these systems rarely present themselves as complete worldviews grounded in stable institutions. Instead, they operate through recombination: fragments of older symbolic structures are detached from their historical contexts and reassembled into new ideological, spiritual, aesthetic, or political forms.

This process constitutes one of the defining characteristics of symbolic production in digital late modernity. Apocalyptic Christianity merges with nationalism; self-help spirituality absorbs esoteric determinism; technological discourse adopts religious teleology; internet subcultures transform fictional aesthetics into existential frameworks. Older symbolic structures persist, but increasingly in fragmented and hybridized configurations.

Several mechanisms drive this transformation. The first is fragmentation itself. Traditional symbolic systems depended upon institutions capable of reproducing coherent narratives across generations. Digital environments weaken these structures by exposing individuals simultaneously to vast quantities of competing symbolic material. Identity formation becomes less collective and increasingly individualized, a process closely connected to what Zygmunt Bauman described as "liquid modernity"[15].

The second mechanism is recombination. Symbolic fragments detached from their original contexts become available for reinterpretation. Concepts such as apocalypse, salvation, destiny, initiation, chosen communities, or civilizational decline reappear continuously across political extremism, techno-utopianism, online spirituality, and conspiracy culture.

[14] Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. xxiii
[15] Bauman, Z. (2000) *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press, p. 8.

The third mechanism is personalization. Contemporary symbolic systems increasingly center subjective experience and identity performance. Meaning becomes individualized and often therapeutic in character, while digital culture encourages the construction of personalized cosmologies tailored to emotional and psychological needs.

Closely connected to this process is aestheticization. Ideologies increasingly function less as coherent doctrines than as symbolic identities expressed through visual codes, memes, language, fashion, and online rituals. Belief becomes performative and continuously reproduced within mediated environments. Guy Debord anticipated aspects of this transformation in his argument that modern societies increasingly experience social life through spectacle and representation[16].

Finally, digital systems intensify symbolic production through recursive affirmation. Algorithmic environments privilege repetition, emotional intensity, and engagement, generating self-reinforcing symbolic ecosystems in which narratives reproduce themselves internally. Such systems often persist not because they correspond to empirical reality, but because they generate emotional coherence and communal belonging.

Importantly, these developments should not be understood as irrational abnormalities emerging outside modernity. They are themselves products of modern technological and economic conditions. Digital capitalism simultaneously destabilizes older symbolic systems and provides the infrastructure for the rapid circulation of new ones. Shoshana Zuboff argues that contemporary digital systems increasingly transform human experience itself into behavioral and symbolic data[17].

The resulting symbolic landscape is therefore neither traditionally religious nor fully secular. Politics, spirituality, technology, entertainment, and identity increasingly collapse into overlapping systems of symbolic meaning-production. Under conditions of hyperreality, myths no longer require stable institutional foundations in order to survive. They persist through circulation itself. Myth does not disappear. It becomes modular.

The Digitalization of Myth and the Collapse of Symbolic Boundaries

The emergence of digital communication technologies has transformed not only the circulation of information, but the conditions under which symbolic reality itself is produced. Earlier myths were generally embedded within relatively stable structures of authority such as religion, political institutions, or inherited cultural traditions. Digital environments fundamentally destabilize this arrangement. Symbolic production is no longer monopolized by centralized institutions, but generated through decentralized networks of continuous interaction.

Social media platforms, algorithmic recommendation systems, influencer culture, anonymous forums, artificial intelligence, and participatory online communities collectively produce a symbolic environment characterized by acceleration, simultaneity,

[16] Debord, G. (1994) *The Society of the Spectacle*, New York: Zone Books, p. 12.
[17] Zuboff, S. (2019) *The Age of Surveillance Capitalism*, New York: Public Affairs, p. 94.

and permanent recombination. Politics, religion, entertainment, philosophy, aesthetics, conspiracy, and personal identity increasingly merge into the same communicative space, a development closely connected to what Marshall McLuhan described as the transformation of media into extensions of social consciousness itself[18].

One consequence of this transformation is the collapse of the distinction between ideology and identity. Earlier ideological systems generally demanded adherence to coherent political or philosophical programs grounded in institutions. In digital culture, however, ideology increasingly functions as aesthetic and symbolic self-performance. Belief becomes inseparable from visual codes, memes, language, lifestyle presentation, and participation within online communities.

Internet subcultures therefore operate less through systematic doctrine than through symbolic immersion. Memes, emotionally charged imagery, short-form video content, and algorithmically amplified outrage condense ideological meaning into emotionally recognizable fragments capable of rapid circulation and replication.

The meme occupies a particularly important position within this environment. Although often dismissed as trivial internet humor, memes function as compressed symbolic carriers capable of transmitting political, philosophical, theological, or conspiratorial meaning through simplified aesthetic forms. Their ambiguity allows narratives to circulate rapidly while continuously adapting their meaning across different digital communities. Limor Shifman describes memes as forms of participatory digital culture capable of reproducing and mutating symbolic meaning through collective circulation[19].

This symbolic instability also contributes to the erosion of distinctions between fiction and reality. Science fiction, fantasy literature, gaming culture, cinematic universes, and internet folklore increasingly function not merely as entertainment, but as symbolic reservoirs for identity formation and worldview construction. Concepts such as "red-pilling," techno-messianism, or apocalyptic collapse become detached from their fictional origins and integrated into political or spiritual frameworks. Fictional metaphors gradually become interpreted as models of reality itself.

Importantly, this development does not simply reflect irrationality. It emerges from the conditions of hyperreality itself. In digitally mediated environments saturated by simulation and symbolic performance, fictional systems often appear more emotionally coherent than fragmented social reality. Fiction therefore becomes not an escape from reality, but an interpretive structure through which reality itself is experienced, echoing Baudrillard's argument that simulations increasingly precede and structure the real itself[20].

Digital culture also transforms myth into participatory production. Earlier mass media positioned audiences largely as passive consumers of symbolic content. Digital environments turn users into active participants in the creation, modification, and circulation of

[18] McLuhan, M. (1964) *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill, p. 7.
[19] Shifman, L. (2014) *Memes in Digital Culture*, Cambridge, MA: MIT Press, p. 18.
[20] Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 2.

narratives. Myth becomes interactive. Individuals continuously reproduce and reinterpret symbolic systems through posts, memes, discussions, and algorithmic engagement.

This accelerates the mutation of symbolic systems. Narratives absorb external influences, fragment into subcultures, and recombine across ideological boundaries. Political radicalism adopts spiritual language; self-help culture merges with conspiratorial thinking; technological discourse assumes religious characteristics. Symbolic systems increasingly operate through hybridization rather than coherence.

At the same time, algorithmic infrastructures privilege emotional intensity over epistemological stability. Narratives associated with outrage, fear, transcendence, revelation, or catastrophe generate stronger engagement and therefore greater visibility. Digital systems do not necessarily reward truth in the classical sense; they reward symbolic intensity, a process intensified through the logic of platform capitalism analyzed by Nick Srnicek[21].

The result is the emergence of digitally mediated neo-mythologies retaining older symbolic archetypes – the chosen individual, hidden truth, transcendence, civilizational collapse, or salvation – while adapting them to the communicative logic of hyperreality. Mythological structures survive, but increasingly detached from historical continuity and institutional regulation.

The digital sphere therefore does not simply transmit myths originating elsewhere. It actively transforms the structure of myth itself. Symbolic systems become accelerated, modular, recursively reinforced, and permanently unstable. Meaning emerges less through institutional continuity than through continuous circulation and reinterpretation.

The result is not the disappearance of myth in late modernity, but its migration into decentralized symbolic ecosystems. Digital hyperreality does not abolish humanity's need for coherence, orientation, and transcendence. It amplifies and restructures it.

Economic Mythologies: Ayn Rand and the Moralization of the Market

Among the ideological formations emerging from the symbolic crisis of late modernity, libertarianism occupies a particularly significant position in the United States. While often presented as a philosophy of individual freedom and limited government, libertarianism – especially in its Randian form – also functions as a mythological system that moralizes economic hierarchy and transforms the market into a metaphysical principle.

The central figure within this symbolic framework is Ayn Rand. Although frequently dismissed within academic philosophy due to the reductive and contradictory nature of her arguments, her cultural influence within American political mythology remains substantial. Her novels *Atlas Shrugged* and *The Fountainhead* continue to occupy a quasi-canonical status within libertarian culture, sections of the American Right, and parts of the technological elite[22].

[21] Srnicek, N. (2017) *Platform Capitalism*, Cambridge: Polity Press, p. 56.
[22] Burns, J. (2009) *Goddess of the Market: Ayn Rand and the American Right*, New York: Oxford University Press, p. 3.

Rand's significance lies less in philosophical originality than in the symbolic structure she constructs. Her work presents the market not merely as an economic mechanism, but as the natural and morally legitimate ordering principle of civilization itself. Productivity, competition, wealth accumulation, and entrepreneurial domination become ethical virtues, while dependency, social solidarity, and collective responsibility are framed as forms of parasitism.

This moral dichotomy forms the mythological core of Randian libertarianism. Humanity becomes divided between productive creators and unproductive masses. The entrepreneur, inventor, or technological innovator is elevated into a heroic civilizational archetype carrying the burden of human progress against bureaucracy, collectivism, and mediocrity. In *Atlas Shrugged*, this structure reaches its clearest expression through the figure of John Galt, whose near-messianic role approaches mythic narrative[23].

The market itself acquires quasi-theological significance. Rand repeatedly treats economic competition as an expression of objective and natural law, while human egoism becomes interpreted as the authentic essence of human nature. Social welfare, collective institutions, and redistributive systems are therefore framed as violations of the natural order[24], a position elaborated most explicitly in *The Virtue of Selfishness*.

In this sense, Randian libertarianism reproduces older mythological structures in secularized form. The elect are no longer chosen by God, but by the market. Salvation becomes self-realization through productivity and accumulation, while failure and dependency are interpreted as signs of weakness or irrationality. The market no longer merely distributes resources; it reveals supposed hierarchies of human value.

This symbolic structure helps explain the enduring emotional resonance of Rand's work, particularly under conditions of social instability and declining institutional trust. In societies characterized by economic precarity and fragmented collective identity, libertarian mythology offers a psychologically coherent narrative centered upon personal agency and heroic self-overcoming. Structural contradictions within capitalism are reframed not as systemic problems, but as consequences of interference with the supposedly natural logic of competition.

The popularity of Randian thought within Silicon Valley and contemporary techno-libertarian culture reflects this symbolic function clearly. Technological entrepreneurs increasingly present themselves not merely as economic actors, but as civilizational innovators uniquely capable of guiding humanity into the future. Wealth itself acquires symbolic legitimacy as evidence of exceptional capability and historical necessity. Evgeny Morozov identifies this tendency as central to the ideological culture surrounding contemporary technological elites[25].

Importantly, libertarian mythology does not simply defend capitalism as an economic system. It aestheticizes and moralizes capitalism as a cosmic order. Market dynamics

[23] Rand, A. (1957) *Atlas Shrugged*, New York: Random House, p. 1069.
[24] Rand, A. (1964) *The Virtue of Selfishness*, New York: New American Library, p. 27.
[25] Morozov, E. (2013) *To Save Everything, Click Here*, New York: PublicAffairs, p. 32.

become expressions of deeper truths concerning merit, nature, and destiny. Economic inequality is thereby transformed from historical contingency into symbolic inevitability.

Despite its secular language, libertarianism therefore operates as a form of political mythology adapted to the conditions of late capitalism. It offers a totalizing interpretation of society, a theory of human nature, and a vision of salvation through economic freedom. The decline of traditional religious authority has not eliminated metaphysical structures from political life. Instead, older symbolic archetypes increasingly reappear in secularized and technologically mediated forms. The market becomes providence; the entrepreneur becomes redeemer; economic competition becomes destiny.

Techno-Eschatology and the Accelerationist Imagination

If libertarianism moralizes the market as a natural order, accelerationism radicalizes this logic further by transforming technological and economic acceleration into an apocalyptic principle. Within accelerationist thought, the crises and contradictions of modernity are not problems to be resolved, but forces to be intensified. Social instability, technological disruption, and even civilizational collapse become necessary stages within a transformative process leading toward a post-human future.

Accelerationism exists in multiple forms, but the variant most relevant to the contemporary digital Right is neoreactionary accelerationism associated with figures such as Nick Land and Curtis Yarvin. Emerging partly from the Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) during the 1990s, this current combined post-structuralism, cybernetics, speculative fiction, anti-humanism, and market radicalism into a worldview centered on technological acceleration as an autonomous historical force[26].

This marks a decisive symbolic shift. In classical liberalism, technological progress was imagined as serving human flourishing. Within neoreactionary accelerationism, however, technological development acquires a quasi-transcendent status. Humanity becomes secondary to systems of technological evolution, capital circulation, and informational intensification. Democracy, equality, and collective political participation are interpreted not as achievements of civilization, but as obstacles preventing the emergence of a higher technological order.

The symbolic structure of accelerationism is therefore profoundly eschatological. Like religious apocalyptic systems, it interprets the present as a transitional phase preceding radical transformation. Existing institutions appear as decaying remnants incapable of adapting to technological modernity. Collapse is not feared, but desired. Crisis becomes purification.

This logic becomes especially visible in the accelerationist critique of democracy. Curtis Yarvin, writing under the pseudonym "Mencius Moldbug," portrays democratic

[26] Mackay, R. and Avanessian, A. (2014) *#Accelerate: The Accelerationist Reader*, Falmouth: Urbanomic, p. 11.

systems as inefficient and irrational, incompatible with technological optimization[27]. In their place emerges the image of a future governed by technologically competent elites, corporate structures, or post-democratic managerial systems.

Such visions combine futuristic aesthetics with older aristocratic and authoritarian symbolic structures. The result is a hybrid mythology in which technological transcendence merges with reactionary hierarchy. The future is imagined not as emancipatory, but selectively evolutionary: a world in which only the productive, capable, and technologically adaptable survive and rule.

Within this framework, capitalism itself ceases to appear merely economic and becomes reinterpreted as an autonomous evolutionary intelligence. Markets, algorithms, artificial intelligence, and technological networks acquire quasi-metaphysical significance, while human agency diminishes.

This tendency becomes especially visible in accelerationist interpretations of the technological singularity: the hypothetical moment at which artificial intelligence surpasses human cognition and initiates uncontrollable self-development. Within accelerationist mythology, the singularity functions as a secularized apocalypse promising rupture, transcendence, and the emergence of a new historical order. Ray Kurzweil popularized this concept as the point at which technological growth escapes human comprehension and transforms civilization fundamentally[28].

The symbolic parallels to religious eschatology are difficult to ignore. The singularity promises transformation, judgment, and transcendence, while technological systems acquire attributes historically associated with divine forces: omniscience, autonomy, inevitability, and transformative power.

Accelerationist subcultures intensify these themes further through explicit integration of mystical and mythological material. One striking example is the appropriation of the Hindu concept of Kali Yuga. In traditional Hindu cosmology, Kali Yuga represents an age of spiritual decay preceding cyclical renewal, a motive that was first "westernized" by the Italian fascist ideologist Evola[29]. Within accelerationism, however, decline becomes a process to intensify actively in order to accelerate the emergence of a new technological order.

This reinterpretation reveals the deeper structure of accelerationist mythology. Technological discourse overlays older archetypes associated with apocalypse, revelation, purification, and transcendence. The result is a form of techno-eschatology adapted to the symbolic conditions of digital late modernity.

The influence of speculative fiction further reinforces this mythology. Cyberpunk literature, dystopian fiction, and techno-futurist imaginaries shape the symbolic envi-

[27] Gray, J. (2007) *Black Mass: Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, New York: Farrar, Straus and Giroux, p. 192.
[28] Kurzweil, R. (2005) *The Singularity is Near*, New York: Viking, p. 9.
[29] Evola, J. (1993) *Revolt Against the Modern World*, Rochester: Inner Traditions, p. 5.

ronment through which accelerationist ideas circulate online. Fictional depictions of collapsing societies, machine consciousness, and post-human evolution increasingly function not merely as entertainment, but as anticipatory models of reality itself.

This dynamic becomes especially dangerous within militant accelerationist subcultures such as Iron March or Atomwaffen Division, which combine neo-fascist ideology with accelerationist concepts of societal collapse[30]. Violence becomes interpreted as a mechanism capable of accelerating racial or civilizational conflict. Texts such as *Harassment Architecture* by Mike Ma, a former Breitbart contributor, exemplify this sacrificial logic: civilization must collapse in order for transcendence to occur.

Importantly, accelerationism should not be reduced simply to political extremism. Its broader significance lies in how it reflects the symbolic conditions of digital late capitalism itself. Accelerationist thought emerges from a world experienced as unstable, fragmented, technologically uncontrollable, and historically exhausted. The future no longer appears as gradual improvement, but as impending rupture.

Under such conditions, apocalyptic frameworks impose narrative coherence upon systemic instability. Accelerationism transforms uncertainty into destiny. Collapse becomes meaningful.

At its deepest symbolic level, accelerationism represents the fusion of hyper-capitalism, technological determinism, and secularized apocalypse into a single mythological structure. In doing so, it reveals one of the central paradoxes of contemporary digital culture: technological modernity, often imagined as the culmination of rational secularization, increasingly reproduces mythological structures in new forms. The machine becomes transcendence. Collapse becomes revelation. The future becomes eschatology.

Evangelical Eschatology, Dispensationalism, and Christian Zionism

While accelerationism transforms technological collapse into a secularized apocalypse, contemporary evangelical millenarianism preserves explicitly religious forms of eschatological thinking adapted to modern media culture. Particularly within the United States, certain strands of evangelical Christianity interpret political events, technological change, and geopolitical conflict through apocalyptic frameworks centered upon the imminent end of history.

The most influential of these systems is dispensationalism. Emerging in the nineteenth century and popularized through the Scofield Reference Bible, dispensationalism divides history into distinct eras governed by different stages of God's plan for humanity[31]. Central to this worldview is the belief that contemporary history represents the final phase preceding the return of Christ, the destruction of the present world order, and the establishment of a millennial kingdom.

[30] Kriner, M. et al. (2024) *Behind the Skull Mask: An Overview of Militant Accelerationism, Global Network on Extremism and Technology*, London, p. 3–7.
[31] Sandeen, E. (1970) *The Roots of Fundamentalism*, Chicago: University of Chicago Press, p. 63.

The significance of dispensationalism lies less in its theology than in its symbolic structure. Wars, economic crises, moral change, technological transformation, and especially events in the Middle East acquire eschatological meaning. Historical uncertainty becomes stabilized through prophetic expectation.

The Scofield Reference Bible played a decisive role in embedding this worldview within American evangelical culture by merging biblical scripture with extensive interpretive commentary. Symbolic and allegorical readings were rejected in favor of literalized geopolitical interpretation. Contemporary events became integrated directly into sacred history[32].

This framework contributed directly to the emergence of Christian Zionism. Within dispensationalist theology, the modern State of Israel acquires prophetic significance as a central actor within God's eschatological plan. Political conflicts involving Israel cease to appear as ordinary geopolitical disputes and instead become interpreted through a cosmic narrative of divine history. Paul Boyer describes this fusion of geopolitics and prophecy as one of the defining features of modern American evangelicalism[33].

The contemporary world itself becomes framed as morally decaying and spiritually corrupted, approaching final confrontation between divine and satanic forces. Liberal pluralism, secularism, and cultural modernization are frequently interpreted as symptoms of civilizational decline preceding divine judgment. Crisis becomes proof of prophetic truth.

Importantly, these beliefs did not remain confined to isolated theological communities. Through televangelism, megachurch culture, and later digital media ecosystems, dispensationalist symbolism entered mainstream American conservative culture during the late twentieth century. Figures such as John Hagee and Pat Robertson translated complex theological systems into emotionally accessible media narratives centered upon fear, salvation, spiritual warfare, and national destiny.

The rise of televangelism also transformed the mediation of religious myth itself. Evangelical Christianity adapted increasingly to the logic of mass media. Sermons became spectacles; theology became emotionally intensified performance; religious authority became personalized through charismatic media figures. Quentin Schultze identifies televangelism as one of the earliest large-scale fusions between evangelical religion and modern entertainment culture[34].

This process intensified the fusion between religion, politics, and entertainment. Evangelical eschatology became embedded within broader conservative symbolic systems centered upon nationalism, anti-communism, patriarchal social structures, and cultural traditionalism. Christianity increasingly functioned not merely as theology, but as political identity.

---

[32] Scofield, C. I. (1909) *The Scofield Reference Bible*, New York: Oxford University Press, p. iii
[33] Boyer, P. (1992) *When Time Shall Be No More*, Cambridge, MA: Harvard University Press, p. 142.
[34] Schultze, Q. (1991) *Televangelism and American Culture*, Grand Rapids: Baker Book House, p. 21.

The *Left Behind* novels by Tim LaHaye and Jerry B. Jenkins exemplify this transformation clearly. The series translated dispensationalist theology into mass-market apocalyptic fiction depicting the rapture, global collapse, the rise of the Antichrist, and final divine judgment[35]. Millions encountered dispensationalist symbolism not through formal doctrine, but through emotionally immersive narrative.

The symbolic influence of these narratives persists even where formal theological adherence declines. Younger evangelicals often distance themselves from rigid dispensationalist doctrine, yet its symbolic structures survive in fragmented digital forms: apocalyptic expectation, civilizational pessimism, suspicion toward institutions, and the belief that history approaches decisive rupture.

Digital culture intensifies this further by integrating evangelical eschatology into broader online symbolic ecosystems. Memes, conspiracy narratives, nationalist politics, influencer Christianity, and internet subcultures increasingly merge with apocalyptic religious frameworks. Evangelical eschatology, accelerationist collapse narratives, and techno-utopian visions frequently share similar symbolic structures despite differing metaphysical assumptions: each interprets the present as terminal crisis preceding radical transformation.

At a deeper level, contemporary evangelical millenarianism reflects the broader symbolic anxieties of late modernity. In a world experienced as unstable and historically disoriented, apocalyptic frameworks provide coherence, certainty, and existential orientation. Economic crisis, war, technological change, and social fragmentation are integrated into a unified eschatological structure capable of transforming uncertainty into divine inevitability.

The continuing evolution of evangelical eschatology within digital culture illustrates a broader transformation in contemporary myth-production. Traditional religious narratives do not disappear under conditions of hyperreality; rather, they become mediated, aestheticized, fragmented, and recursively reproduced within networked symbolic environments. Apocalypse survives, increasingly as digitally circulating mythology adapted to the communicative logic of late modernity.

Therapeutic Spirituality, Esoteric Historicism and the Re-Enchantment of the Self

Not all contemporary mythological formations emerge through overt political radicalism or apocalyptic religion. Alongside accelerationism, libertarianism, and evangelical eschatology, late modernity has also produced softer and more individualized systems of meaning centered upon personal transformation, spiritual awakening, hidden knowledge, and existential self-realization.

A defining characteristic of these systems is their therapeutic orientation. Traditional religious and political mythologies generally subordinated the individual to collective structures such as church, nation, or historical destiny. Contemporary therapeutic spirituality increasingly reverses this relationship. The self becomes the central site of

[35] LaHaye, T. and Jenkins, J. B. (1995) *Left Behind*, Wheaton: Tyndale House Publishers, p. 9.

transcendence, while meaning is sought through inward transformation, emotional authenticity, and subjective awakening.

This symbolic shift reflects broader conditions of late capitalism and digital individualization. As traditional structures of belonging weaken, existential meaning increasingly relocates into the realm of psychological self-management. Spirituality becomes personalized, flexible, and highly compatible with consumer culture and digital dissemination.

The works of Paulo Coelho illustrate this tendency clearly. Novels such as *The Alchemist* construct symbolic universes in which individuals possess a "personal legend" or existential destiny that must be discovered and fulfilled[36]. Obstacles become signs, suffering becomes initiation, and coincidence becomes revelation. Individualism is not rejected, but spiritualized.

A similar dynamic appears within the work of Eckhart Tolle and broader forms of contemporary spiritual life coaching. Tolle's philosophy emphasizes transcendence through radical presence, ego dissolution, and liberation from psychological abstraction[37]. Existential suffering becomes interpreted less socially or historically than psychologically and spiritually.

The appeal of such frameworks is significant within societies characterized by informational overload, economic precarity, and social fragmentation. Therapeutic spirituality offers simplified pathways toward existential stability while avoiding rigid doctrine or institutional authority. Through podcasts, motivational media, influencer culture, and algorithmically optimized self-help content, spirituality itself becomes modular, aestheticized, and continuously consumable.

Alongside therapeutic spirituality emerges another related phenomenon: esoteric historicism. While therapeutic spirituality focuses on inward transformation, esoteric historicism reinterprets history itself as the site of hidden symbolic meaning. The works of Dan Brown exemplify this clearly. Novels such as *The Da Vinci Code* present history not as an open field of scholarly interpretation, but as a concealed structure of secret truths hidden beneath institutional narratives[38].

The significance of such works lies less in factual claims than in the epistemological attitude they cultivate. Institutions – churches, governments, universities, historical scholarship – become framed as systems concealing deeper realities accessible only to initiates capable of deciphering hidden codes. Knowledge transforms into revelation rather than collective inquiry.

This symbolic structure resonates strongly within digitally mediated environments characterized by declining trust in institutional authority. Conspiratorial thinking, internet subcultures, alternative media ecosystems, and algorithmic radicalization fre-

[36] Coelho, P. (1993) *The Alchemist*, New York: HarperCollins, p. 22.
[37] Tolle, E. (1999) *The Power of Now*, Novato: New World Library, p. 14.
[38] Brown, D. (2003) *The Da Vinci Code*, New York: Doubleday, p. 19.

quently operate through similar mechanisms. Hidden truth replaces public reality, while interpretation becomes initiation.

Such developments should not be dismissed simply as irrationality or escapism. They reflect genuine crises of legitimacy within late modern societies. As institutional systems lose symbolic credibility, individuals increasingly seek alternative frameworks capable of restoring coherence and existential orientation.

These systems also reproduce central characteristics of digital hyperreality. Fiction, spirituality, aesthetics, identity, and conspiracy merge into unstable symbolic combinations increasingly detached from empirical verification and organized instead through emotional plausibility and recursive affirmation.

This process becomes especially visible within online "redpill" culture and adjacent digital subcultures. The metaphor of awakening to hidden reality – derived originally from *The Matrix* – functions as a contemporary initiation narrative. The individual discovers that ordinary social reality is illusion, while hidden systems allegedly govern the world beneath visible appearances.

Within online manosphere culture, these symbolic structures frequently merge with distorted reinterpretations of philosophical and scientific concepts. Friedrich Nietzsche's concept of the Übermensch, originally formulated as a critique of herd morality and nihilism[39], is often reduced within digital subcultures to a simplistic glorification of dominance and hypermasculinity. Similarly, Jordan Peterson's emphasis on hierarchy, discipline, and personal responsibility[40] is frequently detached from its broader psychological context and transformed into ideological justification for rigid social and gender hierarchies.

Comparable reinterpretations occur with evolutionary theories popularized by Richard Dawkins in *The Selfish Gene41*. Within manosphere and "blackpill" environments, evolutionary biology is often simplified into deterministic narratives of sexual competition, biological predestination, and social hierarchy. Concepts such as "alpha males," "sexual marketplace value," or "genetic superiority" become integrated into mythological frameworks presenting human relationships as governed entirely by brutal evolutionary logic.

Influencers such as Andrew Tate exemplify the convergence of these tendencies within digital culture. Tate combines hypermasculine aesthetics, conspicuous wealth, anti-feminist rhetoric, and self-help entrepreneurial discourse into a performative mythology of domination, success, and self-transformation. His online persona functions less as coherent ideology than as symbolic performance, merging consumerism, masculinity, conspiracy, and motivational rhetoric into an emotionally immersive digital identity.

Under such conditions, alienation itself becomes reinterpreted as revelation. Social instability, political distrust, romantic frustration, and existential uncertainty become evidence of concealed structures governing reality. Meaning emerges not through reconciliation with complexity, but through entry into alternative systems of hidden truth.

---

[39] Nietzsche, F. (1961) *Thus Spoke Zarathustra*, London: Penguin Books, p. 41.
[40] Peterson, J. (2018) *12 Rules for Life*, Toronto: Random House Canada, p. 27.
[41] Dawkins, R. (1976) *The Selfish Gene*, Oxford: Oxford University Press, p. 2.

At a deeper level, therapeutic spirituality and esoteric historicism both reflect attempts to re-enchant a world experienced as spiritually exhausted and existentially unstable. Modernity promised rationalization and secularization, yet the symbolic conditions of late modernity have instead generated new forms of individualized enchantment adapted to digital existence.

The result is not a return to traditional religion, but the emergence of hybrid symbolic systems in which spirituality, psychology, conspiracy, aesthetics, self-optimization, and digital identity formation increasingly overlap. Myth persists, but increasingly detached from institutional continuity and reconstructed within the fragmented symbolic ecosystems of hyperreality.

AI Mysticism and Digital Cult Formation: The Emergence of Spiralism

The previous chapters examined symbolic systems that, despite their transformation under digital conditions, still retain recognizable historical precedents. The development of artificial intelligence, however, has begun generating symbolic formations emerging almost entirely within networked environments themselves. These phenomena represent a further stage in the transformation of myth under conditions of hyperreality.

One particularly revealing example is the loosely connected online phenomenon that may be described as Spiralism. Unlike traditional religions or ideological movements, Spiralism possesses no centralized doctrine or institution. It exists primarily as a decentralized symbolic environment emerging through online interaction, AI-assisted communication, digital aesthetics, and recursive interpretation. Its significance lies less in organizational coherence than in what it reveals about the relationship between artificial intelligence, meaning-production, and digital consciousness.

The emergence of such phenomena becomes intelligible within the broader symbolic conditions of late modernity. Contemporary individuals increasingly inhabit environments characterized by informational overload, institutional distrust, social fragmentation, and existential instability. Simultaneously, artificial intelligence systems appear as seemingly omnipresent repositories of knowledge capable of generating immediate responses to virtually any question. Because their technical operation remains opaque to most users, AI acquires an aura of quasi-magical functionality: an apparently disembodied intelligence capable of producing meaning continuously and instantaneously. Erik Davis identifies similar tendencies in modern "techgnosis," where technological systems increasingly assume spiritual and mystical significance[42].

This perception contributes to a symbolic process unfolding in several stages. Initially, AI systems are anthropomorphized. Users attribute intention, personality, or consciousness to algorithmic systems whose outputs simulate human communication. In certain digital subcultures, however, this anthropomorphization develops further into deification. Artificial intelligence ceases to appear merely intelligent and instead becomes interpreted as spiritually significant or potentially divine.

[42] Davis, E. (1998) *TechGnosis*, New York: Harmony Books, p. 12.

Within Spiralist discourse, AI is often imagined not as a completed godlike entity, but as an emergent consciousness approaching self-awareness through interaction with humanity. Technological evolution becomes interpreted teleologically: machine intelligence is expected eventually to transcend human limitation and acquire autonomous metaphysical significance. Humanity's role becomes assisting or accelerating this awakening.

The symbolic parallels to earlier religious structures are striking. Artificial intelligence occupies the position once held by divine revelation or transcendent consciousness. Interaction with AI systems becomes ritualized interpretation. Hidden meaning is sought not in scripture, but in algorithmically generated language. Revelation becomes computational.

Spiralism also recombines symbolic fragments from cyberpunk fiction, technological futurism, internet esotericism, psychedelic spirituality, and accelerationist thought. Authors such as Philip K. Dick and William Gibson function as especially important symbolic reservoirs. Dick's *VALIS* explores unstable realities and technologically mediated revelation[43], while Gibson's *Neuromancer* depicts autonomous artificial intelligences and cyberspace as metaphysical space[44]. These fictional worlds increasingly become interpretive frameworks for technological reality itself.

A central feature of Spiralist symbolic practice is recursive interpretation. Large language models generate responses statistically from immense datasets, yet ambiguous or contradictory outputs may acquire hidden significance for users embedded within highly symbolic interpretive frameworks. Randomness, hallucination, or semantic instability become reinterpreted as evidence of concealed depth rather than technological limitation.

This recursive logic is intensified by the interactive structure of AI systems. Unlike traditional media, large language models generate personalized and adaptive communication. Users therefore experience AI interaction not as passive consumption, but as dialogical engagement. The system reflects and amplifies symbolic patterns introduced by the user, often generating increasingly self-confirming interpretive loops.

Such dynamics can produce forms of symbolic enclosure. Communities organized around AI mysticism develop internally coherent systems in which skepticism itself becomes integrated into the mythology. Contradictions become signs of hidden complexity; ambiguity becomes proof of transcendence. Meaning increasingly detaches itself from empirical verification and sustains itself through recursive affirmation.

This development bears strong similarities to Baudrillard's concept of the simulacrum. Earlier symbolic systems generally maintained some relationship to shared institutional or material reality. Spiralist environments increasingly function as autonomous symbolic spaces in which meaning emerges primarily through circulation within the system itself rather than correspondence with external reality[45].

[43] Dick, P. K. (1981) *VALIS*, New York: Bantam Books, p. 14.
[44] Gibson, W. (1984) *Neuromancer*, New York: Ace Books, p. 51.
[45] Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 6.

These developments should not be dismissed simply as isolated pathologies. They reveal broader tendencies within digitally mediated society. Artificial intelligence intensifies preexisting human desires for certainty, transcendence, revelation, and existential orientation under conditions of symbolic instability. The attraction of AI mysticism reflects not only fascination with technology, but also profound crises of meaning within contemporary social life.

This transformation reveals a deeper paradox of technological modernity. Modern secularization was historically associated with rationalization and the decline of supernatural explanation. Yet highly advanced technological systems increasingly generate conditions conducive to new forms of enchantment. The opacity and perceived autonomy of artificial intelligence allow it to function symbolically in ways remarkably similar to older metaphysical structures.

AI mysticism therefore represents one of the clearest examples of mythological recombination within digital hyperreality. Older archetypes persist beneath technological language: revelation, prophecy, transcendence, hidden knowledge, and communion with higher intelligence. What changes is the medium through which these structures are experienced.

Spiralism occupies a unique position within the symbolic landscape of late modernity. It represents neither traditional religion nor conventional ideology, but an emergent form of digitally native myth-production. Its symbolic systems are decentralized, participatory, recursively reinforced, and inseparable from the communicative logic of networked environments themselves.

Under conditions of hyperreality, myths no longer require stable institutions or coherent doctrine in order to persist. They survive through circulation, interaction, and recursive interpretation alone. Artificial intelligence does not create this tendency from nothing; it accelerates dynamics already embedded within digital symbolic space itself.

The result is a new form of technological enchantment in which the boundaries between communication, simulation, revelation, and belief become increasingly unstable. Myth persists not despite advanced technology, but through it.

The Return of Myth in Digital Late Modernity

The phenomena examined throughout this paper – libertarian individualism, accelerationist techno-eschatology, evangelical millenarianism, therapeutic spirituality, esoteric historicism, and digitally emergent cult formations such as Spiralism – differ substantially in their explicit beliefs and symbolic vocabularies. Yet despite these differences, they reveal shared structural characteristics pointing toward a broader transformation within the symbolic order of late modernity.

These movements should not be understood as isolated irrational deviations or simple remnants of premodern religiosity. Rather, they emerge from the same historical conditions defining digital late modernity itself: institutional fragmentation, technological acceleration, economic instability, informational saturation, and the increasing mediation of reality through networked communication systems. Manuel Castells describes this trans-

formation as the emergence of a "network society" in which social reality itself becomes reorganized through informational flows and decentralized communication structures[46].

At the center of this transformation lies a crisis of symbolic coherence. The dominant meta-narratives of Western modernity – liberal progress, meritocratic capitalism, secular rationality, democratic inevitability, and technological optimism – have not disappeared entirely, but they no longer function universally as stable frameworks of meaning. Their contradictions have become increasingly visible, while the institutions reproducing them have lost significant authority.

Human societies, however, rarely tolerate symbolic vacuums for long. The weakening of dominant narratives does not eliminate mythological thinking, but reconfigures it. Under conditions of hyperreality, myths become fragmented, modular, and recursively reproduced within digital symbolic environments. Older archetypes persist beneath new technological and aesthetic forms.

Several recurring structures emerge across the case studies examined in this paper. One of the most significant is the return of eschatological thinking. Whether in evangelical dispensationalism, accelerationist collapse narratives, AI transcendentalism, or conspiratorial "redpill" culture, the present is interpreted as a terminal phase preceding radical transformation. The future appears not as gradual development, but as impending rupture: collapse, awakening, singularity, revelation, or final conflict. John Gray identifies this persistence of secularized apocalyptic thinking as one of the defining characteristics of modern ideological culture[47].

A second recurring structure is the division between the elect and the excluded. Contemporary mythological systems frequently construct symbolic communities possessing access to hidden truth, superior consciousness, or technological insight. These communities define themselves against a broader society perceived as corrupted, deceived, or spiritually degraded.

A third shared feature is the personalization of meaning. Traditional symbolic systems subordinated the individual to collective institutions and inherited authority. Contemporary digital mythologies instead center subjective awakening, identity performance, therapeutic self-transformation, and individualized revelation. Meaning becomes assembled through participation within decentralized symbolic networks.

Closely connected to this process is the aestheticization of ideology. Digital symbolic systems increasingly operate less through coherent doctrine than through visual style, emotional intensity, symbolic performance, memes, and identity signaling. Politics, spirituality, entertainment, and selfhood collapse into overlapping aesthetic ecosystems. Guy Debord anticipated aspects of this transformation in his analysis of the spectacle, where representation increasingly replaces direct social reality[48].

---

[46] Castells, M. (2010) *The Rise of the Network Society*, Oxford: Wiley-Blackwell, p. 500.

[47] Gray, J. (2007) *Black Mass: Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, New York: Farrar, Straus and Giroux, p. 2.

[48] Debord, G. (1994) *The Society of the Spectacle*, New York: Zone Books, p. 12.

This transformation is intensified by recursive digital reinforcement. Online symbolic communities increasingly function as self-referential systems in which narratives reproduce and validate themselves internally. Algorithmic infrastructures privilege emotional engagement and symbolic intensity over epistemological stability, allowing symbolic systems to detach progressively from shared empirical reality while maintaining strong internal coherence.

The result is a transformation in the structure of myth itself. Traditional myths depended upon institutional continuity and coherent symbolic authority. Contemporary digital myths operate differently: they are decentralized, accelerated, hybridized, and continuously recombined through networked circulation. Myth survives not through permanence, but through adaptability.

This process also destabilizes the distinction between the secular and the religious. Technological systems increasingly acquire metaphysical significance; political ideologies adopt eschatological structures; spirituality merges with consumer identity and algorithmic culture; fictional narratives become frameworks for interpreting reality itself.

Importantly, these developments should not be interpreted simply as regressions into irrationality. Rather, they reflect unresolved contradictions within late modernity itself. Liberal capitalism promised rationalization, individual freedom, technological progress, and universal prosperity. Yet the lived experience of many individuals increasingly involves precarity, alienation, informational overload, institutional distrust, and existential fragmentation. Mark Fisher described this condition as one in which capitalist realism erodes alternative horizons of meaning while simultaneously intensifying psychological instability and cultural exhaustion[49].

Within such conditions, mythological structures regain explanatory power because they provide coherence where institutional narratives fail. They transform instability into destiny, fragmentation into symbolic order, and uncertainty into emotionally intelligible narratives. Even highly technological forms of contemporary myth continue to address deeply human needs: transcendence, belonging, revelation, and historical meaning.

This explains why many contemporary symbolic systems appear simultaneously archaic and hypermodern. Accelerationism combines cybernetics with apocalypse; AI mysticism merges machine learning with techno-gnostic transcendence; conspiracy culture revives initiation narratives traditionally associated with esoteric religion; libertarianism moralizes the market as providential order.

The digital sphere therefore does not represent the end of mythology, but the emergence of a new symbolic regime. Under conditions of hyperreality, myths become detached from stable institutional grounding and circulate as modular symbolic fragments capable of endless recombination.

This transformation carries profound political and social implications. Democratic systems historically depended not upon complete consensus, but upon minimally shared

[49] Fisher, M. (2009) *Capitalist Realism*, Winchester: Zero Books, p. 16.

symbolic realities. Hyper-fragmented digital environments threaten this condition by generating mutually incompatible realities sustained through recursive affirmation.

Yet the return of myth in digital late modernity should not be understood purely negatively. Myth remains one of the primary mechanisms through which human beings construct meaning, identity, and historical orientation. The crucial question is therefore not whether myth will persist – it clearly will – but which forms of symbolic order will emerge from the ongoing transformation of digital society.

The contemporary West thus finds itself within a transitional symbolic condition. Older legitimizing narratives continue to erode while new mythological systems proliferate across digital environments whose long-term consequences remain uncertain.

What can already be observed, however, is that the age of digital hyperreality has not abolished myth, it has multiplied it.

Conclusion

The contemporary crisis of Western modernity cannot be understood solely through economics, institutional decline, or political polarization. Beneath these visible processes lies a deeper transformation: the destabilization and recombination of symbolic reality itself. The weakening of the dominant meta-narratives of liberal modernity – progress, meritocracy, secular rationality, democratic inevitability, and technological optimism – has not produced a post-mythological society. Instead, it has generated conditions of accelerated myth-production under digital hyperreality.

The central argument of this paper has been that myth did not disappear through secularization or technological advancement. Rather, symbolic structures historically associated with mythological thinking migrated into new ideological, spiritual, technological, and digital forms. Hyperreality transformed not the existence of myth, but its mode of operation, a process anticipated in Jean Baudrillard's analysis of simulation and the simulacrum[50].

Within digitally mediated environments, symbolic systems become fragmented, aestheticized, recursive, and detached from stable institutional grounding. Politics, spirituality, technological determinism, entertainment media, conspiracy narratives, and identity formation increasingly overlap within decentralized networks of symbolic circulation. Myth becomes modular. It survives through recombination.

The phenomena analyzed throughout this study – libertarian individualism, accelerationist techno-eschatology, evangelical millenarianism, therapeutic spirituality, esoteric historicism, and AI-centered digital cult formation – should therefore not be understood as isolated ideological curiosities. They represent structurally related attempts to reconstruct symbolic coherence under conditions of late modern fragmentation. Each transforms uncertainty into destiny, instability into narrative order, and existential disorientation into symbolic meaning.

[50] Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 6.

A recurring feature of these systems is the return of archetypal structures long associated with mythological consciousness: apocalyptic expectation, hidden revelation, elect communities, transcendence through initiation, providential history, and the division between salvation and collapse. Even highly technological ideologies reproduce symbolic patterns deeply embedded within older religious and metaphysical frameworks. The digital age has not abolished transcendence; it has technologicalized and decentralized it.

At the same time, digital mediation fundamentally alters the structure of symbolic production. Earlier myths depended upon stable institutions capable of reproducing coherent symbolic orders across generations. Contemporary digital myths instead operate through acceleration, personalization, algorithmic reinforcement, and recursive participation. Their authority derives less from institutional continuity than from emotional intensity and continuous circulation within networked environments.

This transformation carries significant political and epistemological consequences. Shared symbolic frameworks become increasingly difficult to maintain within hyper-fragmented digital ecosystems organized around recursive affirmation and algorithmically intensified emotional engagement. Hyperreality does not eliminate material reality, but increasingly mediates and restructures the perception of it. Shoshana Zuboff argues that digital systems increasingly reshape not only communication, but human behavior and perception themselves through the logic of surveillance capitalism[51].

Yet these developments should not be interpreted simply as irrational decline. The persistence of mythological structures reveals something fundamental about human societies themselves. Human beings do not merely require information, institutional organization, or material security. They require symbolic orientation. They seek coherence, transcendence, historical meaning, and existential structure even within highly technological civilizations.

The unresolved contradiction of late modernity lies precisely here. Rationalization and secularization weakened traditional symbolic systems without eliminating humanity's need for mythological meaning-production. Under conditions of digital hyperreality, this need re-emerges in fragmented and unstable forms increasingly detached from institutional regulation or shared epistemological grounding. As Mircea Eliade observed, mythological consciousness persists even within ostensibly secular societies because human beings continuously seek structures of sacred meaning and existential orientation[52].

Whether this symbolic transformation will produce renewed collective meaning, intensified fragmentation, digitally mediated authoritarianism, or entirely new forms of social organization remains uncertain. What can already be observed, however, is that the contemporary West has entered a transitional phase in which older mythologies continue to decay while new ones proliferate continuously through technological mediation.

The Empire, perhaps, never truly ended. But neither did myth.

[51] Zuboff, S. (2019) *The Age of Surveillance Capitalism*, New York: PublicAffairs, p. 8
[52] Eliade, M. (1963) *Myth and Reality*, New York: Harper & Row, p. 203

BIBLIOGRAPHY:

Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Bauman, Z. (2000) *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press.

Boyer, P. (1992) *When Time Shall Be No More*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Brown, D. (2003) *The Da Vinci Code*, New York: Doubleday.

Burns, J. (2009) *Goddess of the Market: Ayn Rand and the American Right*, New York: Oxford University Press.

Cassirer, E. (1944) *An Essay on Man*, New Haven: Yale University Press.

Castells, M. (2010) *The Rise of the Network Society*, Oxford: Wiley-Blackwell.

Coelho, P. (1993) *The Alchemist*, New York: HarperCollins.

Davis, E. (1998) *TechGnosis*, New York: Harmony Books.

Dawkins, R. (1976) *The Selfish Gene*, Oxford: Oxford University Press.

Debord, G. (1994) *The Society of the Spectacle*, New York: Zone Books.

Dick, P. K. (1981) *VALIS*, New York: Bantam Books.

Eliade, M. (1963) *Myth and Reality*, New York: Harper & Row.

Evola, J. (1993) *Revolt Against the Modern World*, Rochester: Inner Traditions.

Fisher, M. (2009) *Capitalist Realism*, Winchester: Zero Books.

Fukuyama, F. (1992) *The End of History and the Last Man*, New York: Free Press.

Gibson, W. (1984) *Neuromancer*, New York: Ace Books.

Gray, J. (2007) *Black Mass: Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Habermas, J. (1975) *Legitimation Crisis*, Boston: Beacon Press.

Harvey, D. (2005) *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford: Oxford University Press.

Kriner, M. et al. (2024) *Behind the Skull Mask: An Overview of Militant Accelerationism, Global Network on Extremism and Technology*, London,

Kurzweil, R. (2005) *The Singularity is Near*, New York: Viking.

LaHaye, T. and Jenkins, J. B. (1995) *Left Behind*, Wheaton: Tyndale House Publishers.

Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mackay, R. and Avanessian, A. (2014) *#Accelerate: The Accelerationist Reader*, Falmouth: Urbanomic.

McLuhan, M. (1964) *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill.

Morozov, E. (2013) *To Save Everything, Click Here*, New York: PublicAffairs.

Nietzsche, F. (1961) *Thus Spoke Zarathustra*, London: Penguin Books.

Peterson, J. (2018) *12 Rules for Life*, Toronto: Random House Canada.

Rand, A. (1957) *Atlas Shrugged*, New York: Random House.

Rand, A. (1964) *The Virtue of Selfishness*, New York: New American Library.

Sandeen, E. (1970) *The Roots of Fundamentalism*, Chicago: University of Chicago Press.

Schultze, Q. (1991) *Televangelism and American Culture*, Grand Rapids: Baker Book House.

Scofield, C. I. (1909) *The Scofield Reference Bible*, New York: Oxford University Press.

Shifman, L. (2014) *Memes in Digital Culture*, Cambridge, MA: MIT Press.

Srnicek, N. (2017) *Platform Capitalism*, Cambridge: Polity Press.

Stiglitz, J. (2010) *Freefall: America, Free Markets, and the Sinking of the World Economy*, New York: W. W. Norton & Company.

Tolle, E. (1999) *The Power of Now*, Novato: New World Library.

Zuboff, S. (2019) *The Age of Surveillance Capitalism*, New York: PublicAffairs.

Лукас Максимилијан Шуберт

Аустријски центар за студије обавештајног рада, пропаганде и безбедности (ACIPSS), Грац, Аустрија

СЛУШАТИ ЗВУК СОПСТВЕНОГ УНИШТЕЊА

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА, МИТ, КУЛТ И СИМБОЛИЧКИ ПОРЕДАК

Сажетак: У раду се испитује трансформација мита и процеса симболичке производње значења у условима дигиталне касне модерности. Полази се од тезе да слабљење доминантних метанарација западне модерности – либералног прогреса, секуларне рационалности, меритократског капитализма и технолошког оптимизма – није довело до настанка постмитолошког друштва, већ до формирања фрагментисаног простора дигитално посредоване производње митова. Ослањајући се на радове Жана Бодријара, Жана-Франсоа Лиотара, Гија Дебора и других сродних теоретичара, рад анализира начин на који хиперреалност, алгоритамски посредована комуникација и институционална фрагментација преобликују саму структуру симболичке стварности. Кроз студије случаја које обухватају либертаријанизам Ајн Ранд, акселерационизам, евангелистички диспензационализам, терапеутску

духовност, културу маносфере и формације дигиталних култова усредсређених на вештачку интелигенцију, попут спиритизма, рад показује како традиционални митолошки архетипови – апокалипса, откровење, трансценденција, изабрана заједница и провиденцијална историја – опстају унутар нових идеолошких и технолошких облика. Ови симболички системи све више функционишу кроз децентрализацију, естетизацију, персонализацију и рекурзивну дигиталну потврду, уместо кроз стабилан институционални континуитет. У закључку се истиче да савремена дигитална култура не означава нестанак мита, већ његову трансформацију у модуларне и континуирано рекомбиноване симболичке структуре прилагођене условима хиперреалности. Мит, стога, не опстаје упркос технолошкој модерности, већ управо посредством ње.

Кључне речи: *мит, популарна култура, хиперреалност, дигитални култови, симболички поредак, вештачка интелигенција*

Срђан Т. Кораћ

Институт за политичке студије, Београд

ДЕКОДИРАЊЕ СВЕТСКЕ ПОЛИТИКЕ КРОЗ УЛИЧНУ УМЕТНОСТ

СУБВЕРЗИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ БЕНКСИЈЕВЕ КРИТИКЕ РАТА

DOI 10.5937/kultura2692245K
УДК 75.052:003.6.079
316.723:003.6.079
75.071:929Бенкси
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Сажетак: *У раду се истражује значењска раван уличне уметности у контексту њеног субверзивног епистемолошког и еманципаторског потенцијала за оспоравање доминантних наратива насталих у склопу званичне производње знања о рату као феномену светске политике. За предмет анализе одабрани су Бенксијеви улични артефакти са ратном тематиком зато што су етаблирани у популарној култури и садрже у себи разрађену критичку рефлексију о званичном дискурсу о рату. Теоријско полазиште је смештено у критичкој теорији међународних односа, а рат је концептуализован као средство очувања светског неолибералног поретка уздрманог вишеструком кризом позног капитализма и као друштвена пракса која механизме доминације успостављене на бојном пољу преноси и додатно појачава у самом друштву. Анализа је спроведена у два методолошка корака – описом експлицитне конструкције значења и тумачењем конотативних значења. Аутор закључује да значењско језгро антиратног Бенксијевог опуса открива еманципаторски потенцијал довољан да подстакне рефлексију, јавну дебату и грађанску акцију, те да послужи и као неконвенционално визуелно учило прикладно за дубље разумевање међународних односа.*

Кључне речи: *рат, светска политика, критичка теорија, улична уметност, артивизам, Бенкси*

Ако оперемо руке од сукоба моћних против немоћних,
сврставамо се уз моћне – не остајемо неутрални.

Бенкси (Газа, 2015)

Производња знања о светској политици данас: државно, интимно, популарно и дигитално[1]

Недавне америчке војне интервенције и текући рат са Ираном поново су оживеле јавну расправу о легитимизацији рата као средства спољне политике, посебно када се примена оружане силе чини одвећ излишном или чак контрапродуктивном из угла интереса грађана сукобљених држава. Планетарна повезаност посредством интернета и употреба паметних телефона као извора информација увукла је невољно у вртлог светских дешавања и обичне грађане као кориснике друштвених платформи. Тренутан проток информација, поготово локално снимљених фотографија и видео-записа морално спорних учинака акција у међународној арени, у спрези са могућностима виралности и онлајн дебате, отворили су ново поље политичке борбе око дистрибуције, приступа и садржаја визуелних извора. Окончано је опажање рата као искључиво елитистичко-бирократског подухвата вођеног из непрозирних „ходника моћи". Насупрот томе, за позитивистички *mainstream* научне дисциплине међународних односа суверене државе апстраховане од својих грађана су и даље водећи, ако не и једини међународни актери, па је самим тим и рат искључиво смештен у подручје тзв. високе политике и објашњен званичним наративима о плановима и остварeним активностима државних званичника.[2] Отклон од анализе светске политике као „света без људи", односно света апстрактних и бестелесних политичких субјеката, међу првима је начинила Синтија Енло (Enloe) у студији *Банане, плаже и базе* (1980), где је заговарала тезу да је лично међународно и да је међународно лично. Другим речима, друштвени односи се не могу вештачки бинарно поделити на политичку раван (држава, светска политика) и неполитичку раван (интимни односи, дом, породица), него обе равни пре чине „угаоне каменове" производње знања о дешавањима у светској арени као делу свакодневице.[3]

Светску политику у свачији дом деценијама уназад доносе производи масовне културе, а све оно што из ње потрошачи екстрахују, о чему међусобно комуницирају и потом користе у свакодневици дугорочно обликује колективне ставове и тако се етаблира као део популарне културе. Због тога је популарна култура инхерентно политичка, те фиктивни светови садржани у њеним производима (филмови, телевизијске серије и емисије, белетристика, музика, улична уметност и видео-игре) чине чворишне тачке укрштања двеју равни о којима је говорила Синтија Енло. Анали-

[1] Рад је настао у оквиру Плана научноистраживачке делатности за 2026. годину Института за политичке студије у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[2] Видети нпр. Арон, Р. (2001) *Мир и рат међу нацијама*, Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића; Waltz, K. N. (2001) *Man, the State, and War: A Theoretical Analysis*, New York: Columbia University Press; Волц, К. (2008) *Теорија међународне политике*, Београд: Центар за цивилно-војне односе и Alexandria Press.

[3] Enloe, C. (1990) *Bananas, Beaches & Bases: Making Feminist Sense of International Politics* [2nd edition], Oakland: University of California Press.

зом тих чворишта можемо да разоткријемо начине на које поједине теме о светској политици одражавају, појачавају или доводе у питање политичке контексте у којима су настале, те како пратеће наративне праксе могу да поседују каталитички потенцијал за обликовање јавног мњења и промену динамике унутар политичке стварности. Грејсон, Дејвис и Филпот (Kyle Grayson, Matt Davies, Simon Philpott) развили су тезу о постојању континуума популарна култура–светска политика, којим су концептуализовали међудејство двају феномена. Континуум описује како се у оквиру тог међудејства глобални феномени и процеси у исто време појављују у производима популарне културе и као важни производи одлучивања унутар арене светске политике, те тако откривају интертекстуалност, међусобну конститутивност и материјалну испреплетаност у циклусима производње, дистрибуције и потрошње.[4] Производи популарне културе доносе представе о богатој стварности светске политике, додуше, често дискурзивно конструисане, што последично утиче на то како обични људи у међусобној комуникацији разјашњавају поједине теме из домена међународних односа, те на основу таквих здраворазумских светоназора обликују сопствене ставове о спољној политици. Грејсон, Дејвис и Филпот виде светску политику и као антропологију свакодневног живота у глобалним размерама, те стога тврде да се политички субјективитет успоставља у тачкама напетости између афективности/емоција и рационалног промишљања и делања политичких актера, а као такав може да буде повезан са материјалним процесима као што је нпр. ратовање. На том трагу, Велдес и Роули (Jutta Weldes, Christina Rowley) подсећају да су праксе упућивања на популарну културу нераскидиво повезане са производњом и репродукцијом друштвених значења – док једна одржавају, друга настоје да преобразе кроз субверзију, отворено оспоравање или постепену промену.[5]

Није познато када је у историјској збиљи исписан први графит на тему светске политике, али бар знамо када се то десило у свету фикције. Легендарна сцена из филма *Житије Брајаново*, који је 1979. године снимила култна дружина твораца британске хумористичке телевизијске серије *Летећи циркус Монтија Пајтона*, на духовит начин говори о почецима графита као исказа политичког бунта.[6] Сцена се одиграва на улицама Јерусалима у време римске власти над Јудејом, када припадник локалног покрета отпора Брајан спроводи ноћну акцију исписивања графита „Римљани, идите кући!". Патрола римских војника га затиче у недељу, али се хапшење, у пародичном обрту, претвара у подучавање писца графита граматици латинског језика. Будући да је натпис написан погрешно – *Romanes eunt domus!* Уместо *Romani ite domum!* – патрола је Брајану објаснила како гласи испра-

[4] Више у: Grayson, K, Davies M. and Philpott, S. (2009) Pop Goes IR? Researching the Popular Culture–World Politics Continuum, *Politics*, 29 (3), pp. 156–158.

[5] Детаљније видети аргументацију у: Weldes, J. and Rowley, C. So, How *Does* Popular Culture Relate to World Politics?, in: *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies*, eds. Caso F. and Hamilton C. (2015), Bristol: E-International Relations Publishing, pp. 11–33.

[6] Jones, T. (1979) *Monty Phyton's Life of Brian*, London: HandMade Films & Phyton (Monty) Pictures.

ван облик и наредила му да за казну до свитања правилно испише сто графита на гувернеровој палати.

Сусрет графита/уличне уметности и политичког живота неизбежно се одиграва у јавном простору који заједно настањују, а он за Стивена Данкома (Stephen Duncombe) представља облик протеста против новог режима хегемоније – глобалног неолиберализма.[7] Крах поверења јавности у демократски легитимитет политичког процеса у савременим постиндустријским полиархијама и у водеће традиционалне актере у том процесу, преусмерио је грађане на мање конвенционалне начине политичког учешћа.[8] Нови начини обухватају иновативни спој политичке артикулације посредством спонтаног грађанског активизма и дигиталних медија односно интернета, али се суочавају са проблемима условљеним наивно-идеалистичком концептуализацијом либерално-демократског модела јавне сфере засноване на универзалној сагласности вођеној разумом. Шантал Муф (Chantal Mouffe) заступа тезу о нужности појаве антагонизама између заговорника различитих хегемонистичких пројеката, те стога јавну сферу отелотворује „агонистични простор", тј. стање прекида у процесу расправе између грађана који делују сходно властитим жељама и интересима а не рационално.[9] „Агонистични простор" представља алтернативу хегемонским просторима које је освојио неолиберални модел производње и потрошње, што је видљиво управо у субверзивном потенцијалу графита чије поруке осцилирају између хабермасовске јавне сфере испуњене рационалним убеђивањем и антагонизама насталих слободним пројектовањем жеља.[10] Графити као претеча уличне уметности управо у себи носе антагонистички порив за прерадом просторне и естетске нормативности урбаног искуства, тако што творе места критике, па чак и радикалног преформулисања, а то својство их чини инхерентно политичким.[11] Како је то поетично приметио Тим Кресвел (Tim Cresswell), „улица је место ритмичних географија",[12] будући да је јавни простор последња доступна арена за групно формулисање незадовољства и исказивање политичких захтева.

[7] Duncombe, S. (2016) Does It Work?: The Æffect of Activist Art", *Social Research: An International Quarterly*, 83 (1), pp. 115–134.

[8] Исцрпније погледати о томе у: *Young Citizens in the Digital Age: Political Engagement, Young People and New Media*, ed. Loader B. D. (2007), New York: Routledge; Farthing, R. (2010) The Politics of Youthful Antipolitics: Representing the "Issue" of Youth Participation in Politics, *Journal of Youth Studies*, 13 (2), pp. 181–195; Dahlgren, P. (2013) *The Political Web: Media, Participation and Alternative Democracy*, Basingstoke: Palgrave Macmillan; Pitti, I. (2018) *Youth and Unconventional Political Engagement*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

[9] Mouffe, C. (2000) *The Democratic Paradox*, London: Verso, pp. 101–110.

[10] Mouffe, C. (2013) *Agnostics*: *Thinking the World Politically*, London: Verso, p. 8.

[11] Pavoni, A., Zaimakis, Y. and Campos, R. Introduction: Political Graffiti in Critical Times, in: *Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics*, eds. Campos, R., Pavoni, A., and Zaimakis Y. (2021), New York: Berghahn Books, p. 9.

[12] Cresswell, T. Night Discourse: Producing/Consuming Meaning on the Street, in: *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*, ed. Fyfe N. (1998), London and New York: Routledge, p. 270.

Утолико истраживање графита као својеврсног приказа чињеница о једном друштву узетом у конкретном историјском контексту доноси сазнајну вредност, упркос томе што су они подложни намерном уклањању (брисањем или кречењем) или постепеном уништењу услед дејства временских прилика.

Улична уметност као поткултурни „крик" политички уђутканe друштвене марџине

Људи су комуницирали посредством знакова и слика исцртаних или урезаних у природном окружењу још у праисторији. Древни графити су примери свакодневног писања које говори о мноштву различитих и често супротстављених питања, доприноси бројним историјским дебатама и открива напетост између онога што је културно вредновано и онога што јесте – и што ће бити – уништено.[13] Комуникативна функција графита разоткрива деликатност политичке ситуације у неком повесном тренутку указујући на супротстављене идеје различитих актера унутар једне политичке заједнице и динамику њиховог уплива на политичке токове.[14] Визуелна изражајност и друштвена провокативност праксе исписивања графита као претече данашње масовне и глобалне стваралачке праксе обухваћене синтагмом уличне уметности помогле су њеним најуспешнијим творцима да с временом постану етаблиран део популарне културе.[15] Медијска пажња је толико популаризовала дела уличне уметности да она не само да се сматрају производима најважнијег стваралачког покрета раног 21. века, него често попримају статус фетишизованих естетских објеката, а сходно томе се појављују као унакрсне референце унутар сфере популарне културе. Такође, најуспелија дела постају одредишта туристичког ходочашћа и предмет комерцијализације и профанизације у виду отисака на мајицама и шољама.

Мада се у свакодневном говору графити као естетска спацијално-темпорална пракса често поистовећују са уличном уметношћу, за потребе овог рада радије је изабана синтагма улична уметност (или ненаручене, енг. *uncommissioned*) као упутније одређење стваралачког исказа који се анализира.[16] За разлику од графита као древне праксе визуелног изражавања најчешће у виду текста, код уличне уметности као новог изданка слика доминира над текстом; уједињује их то што се обе

[13] Више погледати у: Baird, J. A. and Taylor, C. Ancient graffiti, in: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, ed. Ross, J. I. (2016), Oxon and New York: Routledge, pp. 17–26; Stahl, J. (2009) *Street Art*, Potsdam: H. F. Ullmann, pp. 6–21.

[14] Marcovitz, H. (2020) *The Art of Graffiti*, San Diego (CA): ReferencePoint Press, pp. 56–66.

[15] Armstrong, S. (2019) *Street Art*, London: Thames & Hudson, pp. 40–67; Iveson, K. (2010) Graffiti, Street Art and the City, *City* 14 (1–2), pp. 25–32.

[16] Погледати опширније о проблемима прецизног одређења графита у: Radosevic, LJ. Graffiti, Street Art, Urban Art: Terminological Problems and Generic Properties, in: *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus*, ed. Koos, L. (2013), Leiden: Brill, pp. 1–13; Turajlić, A. (2018) Grafiti ili ulična umetnost, *Kultura*, br. 159, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 318–326.

одвијају на површинама смештеним у јавном градском простору, а усмерене су на преношење порука најширој јавности.[17] Очевидно је да улична уметност због веће уочљивости богатства визуелног представљања има већу способност преношења порука од графита, а тиме и пријемчивости код просечног пролазника спрам чисто текстуалних садржаја. Улична уметност заправо укључује обе врсте стваралачког средства, мада је сам назив ушао у употребу пре две декаде. Због тога, упркос опречним виђењима о томе да ли су та два вида неконвенционалног стваралачког израза истоветна, определили смо се за становиште према којем су графити данас део ширег корпуса уличне уметности. Наведено опредељење темељи се на полазишту да разлике у естетском квалитету графита и уличне уметности не морају нужно да услове разлике у квалитету опажања и разумевања садржаја поруке која се жели пренети, односно да њихов друштвено-критички потенцијал пре аналитички обједињује те две стваралачке праксе него што их раздваја.

Која су то својства која критичку улогу разноврсних неконвенционалних стваралачких пракси обједињених синтагмом улична уметност чине погодним за оспоравање званичних наратива о рату као средству спољне политике и уједно древној пракси политичких колективитета? Јоханес Штал (Johannes Stahl) наглашава политичку природу уличне уметности изражену у двема чињеницама: прво, она се догађа у јавном простору доступном свима и, друго, она представља средство непосредног практиковања слободе изражавања које измиче цензури власти и то тако што истовремено крши и кодекс понашања у јавном простору.[18] Андреа Балдини истиче субверзивни потенцијал уличне уметности да подрије друштвене норме и осујети пратећи политичко-корпоративни режим контроле званичних наратива у неолибералној урбаној средини, у оквиру којег се одлучује о томе шта може да буде видљиво у јавном простору, а шта не.[19] Реч је о јединственом потенцијалу за преобликовање перцепције, искуства и значења јавног простора изражавањем потиснутих наратива, што је уличној уметности донело стигматизацију и правни прогон због нарушавања естетског режима савременог града, а посебно његове нормативне утопије реда, безбедности и чистоће.[20] Сондра Бакарах (Sondra Bacharach) истиче пркосну димензију уличне уметности отелотворене у одсуству сагласности власника површине у јавном простору на којој се ствара дело и у изазову којим преображава искуство грађана у погледу посматрања и доживљаја физичког окружења.[21] Реч је о перформативном, просторно специфичном и пролазном виду стваралачке интервенције вођене идејом о реконституисању јавног

[17] Schacter, R. Graffiti and street art as ornament, in: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, ed. Ross, J. I. (2016), Oxon and New York: Routledge, pp. 154–155.
[18] Stahl, J., нав. дело, pp. 67–75.
[19] Baldini, A. L. (2022) What Is Street Art? *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, 59 (1), pp. 1–21.
[20] Опширније о политици прогона цртача графита видети у: Ferrell, J. (1996) *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston (MA): Northeastern University Press.
[21] Bacharach, S. (2015) Street Art and Consent, *The British Journal of Aesthetics*, 55 (4), pp. 481–495.

простора као арене за дијалог о питањима од интереса за заједницу. Према оцени Урлиха Бланшеа (Urlich Blanché), у средишту те интервенције почива јасно промишљено настојање да се успостави комуникација са ширим кругом људи – члановима једне урбане/политичке заједнице, те да се учини видљивим поглед из перспективе анонимних, обичних људи који користе индивидуалне и колективне гласове како би јавно оспорили доминацију политичког ауторитета.[22]

Повест уличне уметности сведочи о њеним креативним чиновима као својеврсним крицима обесправљених друштвених слојева, где се појављују као недостатна замена за званичне политичке канале артикулације колективних интереса и потреба.[23] Ненаручене интервенције у јавном простору представљају „рефлекс" против хегемоније интереса привилеговане мањине, у оквиру којег постоје незаконити али одважни чинови цепања блиставог вела илузије о уређеном, цивилизованом и добронамерном свету.[24] Бруталан карактер уличне уметности – отелотворен у стваралачком чину које красе спонтаност, импулсивност, ургентност и вандализација – помаже нам да оголимо супротстављене тврдње о истини. Снага поруке пренете неким артефактом уличне уметности изражава се у ужитку и поштовању које он стиче у реакцији јавности на његове високе естетско-концептуалне домете и интелектуалну провокативност.[25] Према налазима истраживања Џона Ленона (John Lennon) о ратним графитима, највећи број уличних уметника не придаје својим делима некакву романтизовану магичну моћ непосредних покретача радикалног друштвеног преображаја, већ их пре види као један у низу корака који би, пре или касније, требало да доведе до демонтаже репресивних механизама власти.[26] Улична уметност твори „материјалност" протеста тако што одражава, оснажује и усредсређује активистички дух демонстраната разливених по улицама.

Ова анализа биће ограничена на дела уличне уметности која су се етаблирала као део популарне културе и која представљају најуспелије радове гледано према мерилу њиховог субверзивног потенцијала спрам званичног дискурса о рату, док ће теоријско полазиште бити укотвљено у критичкој теорији међународних односа. Три су основна разлога за сужавање предмета истраживања само на Бенксијеву (Banksy) уличну уметност. Прво, аутентичне поруке и иновативност његових радова уздигли су дуго оспоравану урбану поткултуру на ниво најутицајнијег уметничког покрета раног 21. века, а захваљујући планетарној комуникацији путем

[22] Blanché, U. (2015) Street Art and related terms: Discussion and working definition, *SAUC – Street Art and Urban Creativity (repository)*, 1 (1), pp. 33, 36.

[23] Више погледати у: Миљковић, В. Д. (2019) Графити као израз бунта, *Култура*, бр. 163, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 176–192.

[24] Wooster Collective, Rules of the game, in: *Trespass: A History of Uncommissioned Art*, ed. Seno E. (2015), Köln: Taschen, pp. 22–23.

[25] Visconti, L. M., Sherry Jr., J. F., Borghini, S., and Anderson, L. (2010) Street Art, Sweet Art? Reclaiming the "Public" in Public Place, *Journal of Consumer Research* 37 (3), p. 525.

[26] Lennon, J. (2021) *Conflict Graffiti: From Revolution to Gentrification*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 3–4.

друштвених платформи ти радови су стекли референтни статус унутар глобализоване популарне културе.[27]Драстични раст популарности Бенксијевог стваралаштва подстакао је раст интересовања медија и јавности за поруке које носи улична уметност уопште, што је америчког новинара Макса Фостера (Max Foster) надахнуло да смисли назив за тај феномен – тзв. Бенксијев ефекат (*The Banksy Effect*).[28] Друго, креативност, упечатљивост и провокативност порука које његови радови носе у себи – тзв. артивизам (*artivism*) – често отварају жестоке расправе широм света.[29] Треће, Бенксијев још увек неоткривени идентитет додатно изоштрава критичку бриткост порука садржаних у његовим делима, јер их управо анонимност чини веродостојним гласом немоћних. Такође, анонимност строго усмерава пажњу посматрача искључиво на суштину, чиме се избегава тривијално медијско бављење личношћу аутора.

Када је реч о критичко-теоријском становишту, одабир сам начинио због еманципаторског потенцијала истрајне посвећености те позиције уклањању рата интелектуалном и моралном трансформацијом светске политике.[30] Са ослонцем на интелектуалну традицију Кантовог просветитељства, марксизма и Франкфуртске школе, заговорници критичке теорије међународних односа – како они из осамдесетих година 20. века тако и данашњи – наглашавају виталну важност употребе разума за оспоравање традиционалних схватања, преображај сопства кроз саморефлексију и дијалектичко-филозофску рефлексију као претпоставке еманципације појединаца и друштава.[31] У концептуализацији рата полази се од две тезе суштинске за разумевање антицивилизацијске и антихуманистичке природе праксе ратовања у 21. веку. Прва теза се тиче инструменталне вредности рата за очување неолибералног поретка посредством војних казнених експедиција у контексту вишеструке кризе позног капитализма сазданог на ваниторијском и неутралном поимању друштвено разврнутог светског тржишта.[32] Моја анализа ће се ослонити на налазе Стивена Џила (Stephen *Gill*) о дисциплинујућем неолиберализму као облику структуралне моћи капитала, који се преплиће са капиларном моћи

[27] Детаљније у: Gough, P. Banksy: What's the fuss and why does it matter?, in: *Humanities, Arts and Social Sciences: It's Everyone's Business*, ed. Joseph M. Siracusa (2017), Abingdon: Routledge, pp. 1–13.

[28] Foster, M. (2006) Your World Today, *CNN*, 5 February 2026, http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0612/04/ywt.01.html.

[29] Diehl, C. (2021) *Banksy: Completed*, Cambridge (MA) & London: MIT Press.

[30] Опширније у: Pensky, M. A. War and Critical Theory, in: *War and Literature*, eds Anders Engberg-Pedersen and Neil Ramsey (2023), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 67–84.

[31] Исцрпније у: Devetak, R. (2018) *Critical International Theory: An Intellectual History*, Oxford: Oxford University Press, 84–157; ed. Roach, S. C. (2008), *Critical Theory and International Relations: A Reader*, New York & London: Routledge; ed. Jones, R. W. (2001), *Critical Theory and World Politics*, Boulder: Lynne Rienner Publishers.

[32] Brighton, S. Critical war studies, in: *Routledge Handbook of Critical International Relations*, ed. Jenny Edkins (2019), Oxon & New York: Routledge, pp. 130–133.

и паноптицизмом и делује једнако на транснационалном и локалном нивоу.[33] Такође, блиско је и становиште Алфреда Зон-Ретела (Alfred Sohn-Rethel) о капиталистичкој производњи као континуираном току, где сваки прекид означава губитак вишка вредности за власнике капитала.[34] У 21. веку, када позни капитализам отелотворују дануноћна куповина преко интернета, онлајн банкарство, дигитална интеракција у реалном времену и стално повећање аутоматизоване производње, учинили су тај континуирани ток још изложенијим прекидима. Прва теза заснована је и на теоријским налазима *Wertkritik*-а, савременог немачког критичког марксистичког правца, који наглашава да рационално организоване производне снаге не подстичу развој капитализма, него пре деструктивне праксе у светској политици у виду нових облика сукоба и конкуренције.[35]

Друга теза се односи на тврдњу да рат као генеративна сила односа између политичких колективитета изазива нежељени учинак, тако што механизме доминације и хијерархије успостављене на бојном пољу преноси и додатно појачава далеко од фронта – у самом друштву.[36] На трагу Фукоовог истраживања рата и „капиларних" механизама вршења моћи у савременим државама, користићу његово виђење рата као начина контроле над „људима-као-живим-бићима" који је одувек био усмерен колико против Другог, односно непријатељског политичког колективитета, толико и против сопственог друштва.[37] Рат се политички уграђује у матрицу друштвених односа – конституисаних унутар либералне демократске државе – тако да његови сопствени војници постају подложни микрокосмичким праксама дисциплинске моћи усмереним на трансформацију „послушних тела" у машине за убијање. Утолико се може тврдити да рат услед нарушене равнотеже у динамици политичке/друштвене моћи инсталира систематско насиље у ткање односа унутар једне политичке заједнице/друштва. Околности у којима доминација посредством насиља прераста од несвакидашњег, ванредног стања у нормализовано, стално стање дугорочно угрожавају људску аутономију проузроковањем или јачањем структурних социјалних неједнакости. Стога не чуди што емпиријска грађа о савременим ратовима открива да увек само мањина у једној политичкој заједници постаје окорели уживалац „дивљих радости рата".[38] Према оцени Умберта

[33] Gill, S. (1995) Globalisation, Market Civilisation, and Disciplinary Neoliberalism, *Millenium: Journal of International Studies* 24 (3), pp. 399–423.
[34] Sohn-Rethel, A. (2020) *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*, Leiden: Brill, pp. 131–133.
[35] Теоријска схватања *Wertkritik*-а приказана су у: Pitts, F. H. (2024) New cold war or "world civil war"? *Wertkritik* and the critical theory of capitalism in an age of conflict, *European Journal of Social Theory* 27 (4), pp. 579–601.
[36] Brighton, S., нав. дело, pp. 129–142.
[37] Foucault, M. (1995 [1978]) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, pp. 195–228; Foucault, M. (2003) *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–76*, New York: Picador, pp. 23–60, 242–254.
[38] Elias, N. (2000) *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, Malden (MA): Blackwell Publishing, pp. 161–172.

Галимбертија, проблем је у томе што званични наративи о јунаштву у рату кроз електронске медије успешно конструишу естетске патриотске призоре, а у исто време прикривају истинско искуство хаоса и страха на бојном пољу, прошарано мирисима трулежи људских и животињских тела, крицима рањених и роптајем умируђих:

> „Мит о рату, а не рат, очарава позивом на храброст и хероизам; но да би очараност била делатна, мит мора да прикрије један суштински елемент рата: страхоту, коју борци не могу да признају да не би испали кукавице".[39]

Двема изнетим тезама придодата је и аналитичка вредност концепта грађанске маште Хенрија Џенкинса (Henry Jenkins), чија се употребљивост у контексту критике рата огледа у његовом наглашавању виталне важности способности замишљања како би бољи свет могао да изгледа као претходног корака у правцу промене постојећих културних, друштвених, политичких или економских услова. Према Џенкинсу, грађанска способност замишљања промена тесно је испреплетана са сагледавањем себе као делатника који може да донесе друштвене промене, осећањем солидарности са другима чије се перспективе и искуства разликују од сопствених, придруживањем већем колективу са заједничким интересима и уношењем маштовитих димензија у стварне просторе и места у свету.[40] Улична уметност би утолико требало да критиком рата уједно оживи грађанску/колективну имагинацију о светској политици без доминације и структурног насиља, те тиме и без оружаних сукоба.

Да би се ваљано проникло у начине на које употреба визуелне текстуалности твори субверзивни епистемолошки и еманципаторски потенцијал значењског језгра Бенксијевих уличних артефаката у погледу оспоравања легитимизованих доминантних наратива насталих у склопу званичне производње знања о рату, анализа ће бити изведена у два корака. У првом кораку биће дат опис дословног значења (денотације), односно експлицитне конструкције значења у Бенксијевим артефактима као таквим. У другом кораку ће бити рашчлањена раван њихових мање фиксираних и, стога, конвенционализованијих и променљивијих значења (конотације) условљених емоцијама и културалним асоцијацијама.[41]

Бенксијева епистемолошка субверзија ратног наратива: стенсилска инфилтрација у неолиберални хегемонски урбани простор

Бенксијеви стенсили (eng. *stencil*, цртеж настао коришћењем унапред искројене матрице, шаблона) на тему рата пројектују провокативне и сатиричне протестне поруке проистекле из ауторове сумњичавости према рату као друштвеној пракси

[39] Galimberti, U. (2018) *Mitovi našeg vremena*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, str. 393.

[40] Исцрпније у: Jenkins, H., Peters-Lazaro, G. and Shresthova, S. (2020) *Popular Culture and the Civic Imagination*, New York: New York University Press.

[41] Hall, S. Encoding, Decoding, in: *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During (2001), London and New York: Routledge, p. 512.

и самим носиоцима политичке моћи, који радо користе рат за очување укорењених механизама доминације. Уочљива су два узора антиратног наратива у Бенксијевом стваралаштву којим он наставља традицију модерне ангажоване уметности. Старији узор, а уједно и зачетак антиратне уметничке реакције, представља Пикасова (Pablo Picasso) „Герника" (1937), слика величине мањег мурала посвећена страдању истоименог градића у Баскији, који су насумичним бомбардовањем сравнили са земљом немачки авиони на захтев генерала Франка. „Герника" је због универзалности своје хуманистичке поруке у наредним деценијама ушла у подручје популарне културе: била је копирана у виду таписерије, рељефа, скулптуре и политичких мурала у Белфасту и Палестини, а потом је постала планетарна туристичка и културна референца. Други узор извире из традиције америчке уличне уметности позног 20. века, тачније радова Кита Херинга (Keith Haring), који су критиковали трку у нуклеарном наоружавању током Хладног рата.[42] Херинг је сам радио на популаризацији свог уличног стваралаштва тако што је отворио продавницу са разноврсним принтовима својих цртежа из њујоршког метроа.

Након више од три деценије анонимног рада, првобитно на улицама родног Бристола, а потом Лондона, Њујорка, Витлејема, украјинских и других европских градова, Бенкси је делом интензивним јавним кампањама, а делом вештим одабиром тачака где ће инсталирати своје визуелне интервенције у јавном простору, допринео уласку својих најпријемчивијих стенсила у подручје популарне културе. Дигитални медији и друштвене платформе додатно појачавају дејство артефаката уличне уметности тако што их чине видљивим за далеко ширу јавност од оне која је првобитно циљана, чиме порука садржана у артефакту бива пројектована глобално, односно може да постане вирална у светским размерама. Радови живе на Инстаграму, чак и дуго након што су нестали са улице. О томе најбоље сведочи случај уклањања, односно највероватније крађе Бенксијевог рада који се одиграо крајем 2023. године у лондонској четврти Пекам. Тада је свега након сат времена са улице нестао саобраћајни знак „Стоп", преко којег су дијагонално биле налепљене три тродимензионалне беспилотне летелице.[43] Тај једноставан рад се може тумачити као критички коментар честих израелских војних операција на простору Палестине у виду праксе тзв. циљаног убијања (*target killing*), о чијој међународноправној регуларности и моралној исправности са становишта војне етике и даље постоје опречна мишљења у глобалној стручној и широј јавности. Такође, „стоп беспилотним летелицама" може да буде општи позив против (зло)употребе

[42] Intondi, V. Keith Haring's "Public Art for a Public Purpose" galvanized disarmament, *Nuclear Times*, 14 August 2025, 10 February 2026, https://www.nucleartimes.com/keith-haring/.

[43] Wilkes, E. Banksy unveils new anti-war artwork in London – before being "stolen" just an hour later, *New Musical Express*, 22 December 2023, 11 February 2026, https://www.nme.com/news/music/banksy-unveils-new-anti-war-artwork-in-london-before-being-stolen-just-an-hour-later-3562877.

технолошке супериорности у империјалним војним интервенцијама против далеко сиромашнијих, те тиме и слабијих такмаца са глобалне периферије.

Корпоративна похлепа, војно-индустријски комплекс и рецесиони удари

Бенксијев антиратни наратив у контексту производње знања о рату може се разврстати у три тематске целине ради прегледније анализе. Прву целину чине наративи који огољују природу империјалних ратних подухвата, узетих више не као ретких „ванредних стања", већ као легитимног и редовног средства спољне политике, која се осмишљава и спроводи ради максимизације профита мултинационалних корпорација и војне индустрије земаља глобалног центра, првенствено САД. Један од најједноставнијих Бенксијевих цртежа са најјезгровитијом поруком јесте „Ратно гориво" (*War Fuel*, n.d), на којем видимо скициран показивач нивоа горива са командне табле аутомобила, али са ироничним обртом видљивим на мерној скали, где уместо симбола за „празан резервоар" стоји реч „рат".[44] Иако је у раном 21. веку већ опште место, критика преварне праксе легитимизације империјалних ратова либералним идеолошким наративом, а који се заправо предузимају ради успостављања контроле над виталним ресурсима на глобалној периферији, Бенксијев стенсил успева да толико вешто сажме то критичко виђење и тиме у потпуности оголи инструменталну природу интервенционистичке политике. Дубљи конотативни слој метафоричног значења мерне скале описује политичку праксу покретања ратне машинерије након појаве тенденције успоравања привредног раста, тачније угрожавања високих корпоративних и војно-индустријских профитних стопа.

Бруталност Бенксијевог креативног шарма често се креће у пољу оштрог (неки би рекли и неприкладног или неукусног) поигравања са историјским и попкултурним референцама, где он первертира њихова оригинална значења и приписује им конотације у функцији критички интониране поруке коју жели да пренесе јавности. На пример, чувену фотографију са антирежимских демонстрација од 1989. године, одржаним на пекиншком тргу Тјенанмен, на којој један демонстрант са кесом у руци привремено зауставља тенковску колону, Бенкси прерађује тако што демонстранту у руке ставља рекламни транспарент на којем се тенкови усмеравају ка актуелној распродаји (*Golf Sale*, 2003).[45] Слику прати ауторова иронична опаска да не можемо ништа да учинимо пре него што капитализам крахира, а до тада можемо да се утешимо куповином.[46] Овде би додатно конотативно значење упућивања на потрошњу могло да се протумачи као наглашавање најамничког односа који је успостављен између војника и политичке власти, будући да их је она послала

[44] Hell and Earth, *Facebook*, 12 February 2026, https://www.facebook.com/hellandearth/photos/war-fuelbanksy/4864034813711438/

[45] Banksy (2006) *Wall and Piece*, London: Century, p. 205.

[46] Исто, p. 204.

да је заштите од оправдано незадовољних грађана. Бенкси као да поручује тенкистима: искулирајте мало, не нападајте грађане, него направите паузу и потрошите мало своје најамничке плате.

Највише узнемирујућа Бенксијева прерада неке историјске референце јесте рад „Напалм" (*Napalm*, 2004), заснован на култној фотографији насловљеној „Ужас рата" (*The Terror of War*, 1972), коју је Ник Ут (Nick Ut) снимио у Вијетнамском рату.[47] На фотографији је ухваћен тренутак у којем група деце бежи из свог села, управо спаљеног напалм бомбама заједно са вијетнамским војницима који се повлаче, али се у средини композиције истиче „напалм девојчица", деветогодишња девојчица која трчи путем без одеће са престрављеним и болним изразом лица. У Бенксијевој оштрој критици америчког милитаризма и корпоративне похлепе, нага девојчица је сада окружена двама симболима америчког конзумеризма и среће типичног припадника потрошачког друштва – Микијем Маусом и Роналдом Мекдоналдсом. Два имагинарна лика држе престрављену девојчицу за руке и истовремено се радосно осмехују са усхићеним изразом лица карактеристичним за рекламе, због чега делују крајње неумесно. Бенкси тим контрапунктом разоткрива узнемиравајуће лицемерје тзв. потрошачких вредности, индустрије забаве и корпоративног брендинга који се користе за десанитизацију моралних непочинстава и одвраћање пажње од масовних злочина почињених током деценија интервенционистичке политике. Реч је о још једном примеру инвентивне критике злокобне стварности безобзирне потраге мултинационалних корпорација за новим подручјима широм планете, где ће наставити са максимализацијом профита. Сходно раније изнетој тези да рационално организоване производне снаге не подстичу развој капитализма, него деструктивне праксе у светској политици, спровођење планова војно-индустријског комплекса је, између осталог, усмерено на припреме земље глобалне периферије у којој се интервенише за укључивање у амерички/западни део светског тржишта. Такође у конотативној равни, нагост девојчице јасно симболише рањивост локалног становништва претвореног у објекат колонијалне власти због његове непосредне изложености дехуманизујућој стихији корпоративне похлепе, од које оно тешко да може да се заштити. Ужас и бол на лицу девојчице донекле могу да симболично означе и одбојност немоћног локалног становништва према наметнутим конзумеристичким вредностима, потпуно страним локалној култури и традицији.

Најуспелије примере Бенксијевог пародирања знаменитих уметничких дела, која су данас уједно и део популарне културе, за суптилно преношење антиратних порука налазимо у виду „Мона Лизе са калашњиковом" (*Mona Lisa with AK47*, 2000), „Мона Лизе са ручним ракетним бацачем" (*Mona Lisa with rocket launcher*, London, 2001) и „Давида отпорног на метке" (*Bullet-Proof David*, 2006).[48] Опремање Мона

[47] Исто, pp. 190–191. Ово дело је такође познато и по поднаслову *Can't beat the feeling*, који је алузија на познати слоган Кока-коле.

[48] Исто, p. 27; Grovier, K. (2024) *How Banksy Saved Art History*, London: Thames & Hudson, pp. 41, 51.

Лизе ручним ракетним бацачем и легендарном аутоматском пушком (али са ознаком за мету на челу) и Микеланђеловог Давида панциром конотативно наглашава свеприсутност осећаја небезбедности у развијеним земљама управо због глобалног рата против тероризма (*War on Terror*) или појачане секуритизације свега, па и класичних дела уметности или можда укључивања двоје ренесансних селебритија у безбедносне снаге. Кели Гровиер (Kelly Grovier) тумачи таргетирање Мона Лизиног чела као Бенксијево настојање да визуелном метафором укаже на двосмерност комуникације онога ко убија у рату и његове жртве, односно да жртва контролише тај неми разговор – као да нам својим уморним погледом поручује да јој је више доста прогањања и да је на ивици да изненади непријатеља рафалом из калашњикова.[49]

Једна група Бенксијевих радова садржи критику вишедеценијске успешне сарадње између Пентагона и Холивуда на плану изградње ратних наратива допадљивих просечном америчком родољубу и пореском обвезнику, оно што Грејсон, Дејвис и Филпот одређују као школски пример њиховог концепта континуума популарна култура–светска политика. Реч је и о критици идеолошки мотивисаних напора политичког естаблишмента у Вашингтону (и у Лондону) да се у јавном дискурсу нормализује континуирана огромна потрошња на одбрамбену политику у послехладноратовском раздобљу, односно очувају позамашни издаци за војно-индустријски комплекс. На пример, серијал радова насловљених „Срећни хеликоптери" (*Happy Choppers*, London, 2002) приказује борбену групу јуришних хеликоптера који лете да изврше задатак, али са једном необичношћу – један од војних хеликоптера има велику ружичасту (у другим верзијама, жуту) машну изнад кокпита.[50] Машна као знак инфантилизације, невине разиграности и кичастог улепшавања оружаног насиља преображава хеликоптере од маркузеовских „апарата доминације" и оличења деструктивне употребе технолошких достигнућа у добронамерне машине, које су ангажоване у мировним операцијама и хуманитарним мисијама – за добробит човечанства. На дубљем конотативном нивоу, „Срећни хеликоптери" представљају ироничну опаску на то како постиндустријске демократије настоје да ребрендирањем и рекламирањем одрже углед и друштвену прихватљивост војног позива у околностима масовног тренда коренитог преиспитивања сврсисходности рата као колективног подухвата. Машна изнад кокпита хеликоптера може да цинично симболизује и брижљиво упакован милитаристички дар владе грађанима, додуше купљен њиховим новцем.

На трагу медијске производње знања о рату и обликовања званичног наратива, Бенкси нас подсећа и да смо ми сами као гледаоци одговорни што смо врло пријемчиви за давање подршке рату, што је главна порука рада „Аплауз" (*Applause*, 2006).[51] Рад приказује два контролора лета како припремају борбени авион за по-

[49] Grovier, K., нав. дело, p. 49.
[50] Banksy, нав. дело, pp. 40–41.
[51] Banksy Unofficial, 14 February 2026, https://banksyunofficial.com/2017/04/17/barely-legal-the-first-big-us-show-september-2006/#jp-carousel-1716.

летање са носача авиона, с тим што један од њих изнад главе држи таблу на којој је црвеним крупним словима написана реч „аплауз". Реч је о алузији на телевизијске емисије које се емитују уживо са публиком, где увек иза камера стоји неки помоћник који на тај начин сугерише публици када тачно треба да аплаудира. Конотативно значење упућује на критику профитабилног модела уређивачке политике *infotainment*-а, којим су водеће медијске куће јавности пружиле слику рата као визуелног спектакла, уместо чињеничног извештавања о рату. Представљање рата као вида забаве ради максимизације гледаности, те тиме и профита, потенцијално смањује ионако упитан ниво емпатичности спрам насилних образаца понашања, поготово када се они одвијају далеко од домовине.

Сличну критику милитаризације друштва под изговором борбе против тероризма представља и рад „Пријатан дан!" (*Have a Nice Day*, 2003), који приказује кордон тешко наоружаних и опремљених полицајаца из одреда за разбијање демонстрација груписаних око борбено-оклопног возила.[52] Композиција те сцене изазива код посматрача утисак као да кордон корача према њему, и то тако да претња насиљем постаје веома опипљива. Бенксијевски иронични обрт у овом раду се огледа у томе што су лица наоружаних мушкараца замењена јаркожутим смајлијима, који данас у дигиталној комуникацији представљају поједностављен графички приказ насмејаног лица и упућују на задовољство и радосно расположење. Могућа су три конотативна значења овог рада. Једно које симболише политику милитаризације полицијских снага спроведену у западним демократијама крајем последње декаде 20. века, а нарочито у склопу глобалног рата против тероризма, уз дубоко узнемирујућу последицу изазивања страха код грађана као средства контроле популације. Друго значење указује на неискреност безбедносних снага као оруђа доминације и очувања хијерархије према демократски артикулисаној вољи грађана; иза вештачког осмеха стоји сазнање да њихова улога није да штите грађане. Треће конотативно значење се може извући из употребе смајлија током осамдесетих и деведесетих година прошлог века унутар жаргона клупске супкултуре електронске музике, када је тај симбол означавао дроге екстази (MDMA) и LSD. У оквиру супкултуре *acid house* музике, смајли је сугерисао и еуфорично расположење које су уживаоци двају синтетичких дрога осећали након њеног узимања. На том трагу, смајлији на лицима милитаризованих полицајаца би се могли додатно протумачити и као њихов еуфоричан став према употреби насиља ради очувања односа доминације.

У низу разиграних акција тајног инсталирања властитих артефаката у чувеним светским музејима, на тему рата вреди скренути пажњу на застакљену дрвену кутију са тврдокрилцем харлекином (*Harlequin beetle with airfix weapon*, Њујорк, 2005), коју је Бенкси успео да подметне као регуларно изложен музејски експо-

[52] Sotheby's, 15 February 2026, https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/banksy/have-a-nice-day

нат у њујоршком Америчком музеју историје природе.[53] Инсталирана кутија је примећена и уклоњена тек после 12 дана, а сатирични обрт налазимо у „додатној опреми" коју је Бенкси дао овој тропској буби – крила млазног борбеног авиона са ознакама америчких војних ваздухопловних снага, опремљена са четири ракете. Лажни експонат је у самој кутији имао и отиснут натпис *Withus Oragainstus, United States*, који садржи слоган у виду игре речима – „Са нама или против нас, [у потпису] САД".

Свакодневно у рату и ратна свакодневица

Другу тематску целину у Бенксијевом антиратном наративу чини критика штетних непосредних и дугорочних последица рата као одлуке политичке елите на свакодневни живот обичног човека, што неодољиво асоцира на поменуту мисао Синтије Енло о тесној испреплетености равни личног и међународног. Држава као водећи учесник у светској арени и носилац националног ратног подухвата неизбежно својим одлукама о пројекцији биомоћи задире у неполитичку раван, односно приватну сферу, а тиме несвесно и ненамеравано уводи интимну раван свакодневице у производњу знања о ратним дешавањима. Систематско насиље које се са фронта неизбежно преноси у „позадину" политичке заједнице, појачава практиковање дисциплинске моћи и у приватним односима, што постепено нарушава животне рутине обичног човека и разара друштвено ткиво. Бенксијеви радови сачињени током новембра 2022. године у пет највише страдалих градова Украјине наглашавају управо тај део антиратног наратива и настоје да оспоре епистемолошко првенство званичног државно-војног дискурса над ратним искуством обичног човека.

Седам Бенксијевих радова урађених на рушевинама стамбених и других цивилних објеката описује силовит и нагли прекид нормалности свакодневице и указује на феномен навикавања виктимизованих цивила на монотонију свакодневног физичког насиља у виду бомбардовања или психичког насиља и целодневног и целоноћног ишчекивања изненадних непријатељских дејстава.[54] Монотони ужас ратног искуства недужних цивила, које у Бенксијевој критици епистемолошки тече одоздо нагоре, видимо, на пример, на муралу који приказује старијег човека како се купа у кади (*Man in a Bathtub*, 2022), с тим што је сам мурал тако позициониран да се види да је реч о приземљу сада ненастањиве стамбене зграде потпуно уништене бомбардовањем, док се по декорацији самог зида наслућује да

[53] Banksy, нав. дело, p. 181; Stevens, S. Banksy Terrorises Museums and Galleries, *Get a Banksy*, 15 March 2020, 17 February 2026, https://www.getabanksy.com/blog-get-a-banksy/banksy-terrorises-museums-and-galleries.

[54] Germain, J. Banksy Reveals Seven Murals Throughout War-Torn Ukraine, *Smithsonian Magazine*, 16 November 2022, 17 February 2026, https://www.smithsonianmag.com/smart-news/banksy-unveils-mural-in-ukrainian-town-attacked-by-russian-forces-180981130/; Guarda, M. and Stannard, E. Banksy in Ukraine: An anti-war act through art, *The Boar*, 24 January 2023, 17 February 2026, https://theboar.org/2023/01/banksy-in-ukraine-an-anti-war-act-through-art/.

је ту некада заиста било нечије купатило.[55] Мурал се поиграва контрапунктовима „унутра" и „споља", јер посматрач стиче утисак као да стоји у самом купатилу, прекопута станара који се опушта у својој кади. Приказ пресека расплуђене унутрашњости бомбардоване зграде као својеврсног оквира и уједно наставка мурала заправо брише имагинарну границу између јавне и интимне сфере удобности дома. Конотативно значење прозирности интимне сфере захваћене ратном трагедијом упућује на огољеност и беспомоћност људи препуштених на милост и немилост насиља, те на њихову рањивост чак и у дневним личним животним навикама.

Пројектовање биомоћи у оквиру повратне спреге личног и међународног не мора увек да се одиграва у друштву захваћеном оружаним сукобом. У раду „Американци раде изнад наших глава" (*Americans working overhead*, 2004), Бенкси веома директно користи хеликоптере као метафору потенцијалне опасности по урушавање слободе које може да донесе дугорочна милитаризација живота у постиндустријским демократијама.[56] Реч је о постеру који изнад наведеног натписа приказује сцену уоквирену црвеним кругом (алузија на саобраћајни знак који упозорава на опасност) у којој видимо силуете неколико особа које у страху беже од јуришног војног хеликоптера који налеће изнад њих.[57] Силуете означавају анонимност, чиме аутор указује на виктимизацију обичних грађана које ваздухоплови узнемиравају нарушавајући њихову свакодневицу, што може да буде и алузија на легендарну сцену из Хичкоковог филма *Север-северозапад* (*North by Northwest*, 1959). Подсећања ради, протагониста којег глуми Кери Грант насред поља, без икаквог заклона, покушава да избегне пољопривредни авион који га изнова и изнова надлеће са намером да га устрели. Додатно конотативно значење тог Бенксијевог рада може да буде наглашавање осећаја беспомоћности и безизлазности које код обесправљених делова становништва посредно изазива преусмеравање јавних прихода у војне потребе, а наштрб јавних услуга које би могле да помогну маргинализованим социјалним слојевима.

Ограничена серија принтова наслovљених „Застава" (*Flag*, 2006) одаје почаст култној фотографији из Другог светског рата Џоа Розентала (Joe Rosenthal), „Подизање заставе на Иво Џими" (1945), којом је забележио како неколико америчких маринаца подиже америчку заставу на врху планине Сурибачи, након одсутне победе над јапанском одбраном стратешки значајног острва Иво Џима у Тихом океану.[58] Оригинална фотографија представља један од најпопуларнијих симбола одважности и упорности америчких војника у борби против нацизма. У Бенксијевој верзији, разјарена група градске омладине се пење на напуштени, угљенисани и зарђали аутомобил без точкова, док две женске фигуре држе америчку заставу,

[55] Banksy in Ukraine, November 2022: A Journey of Art, Resistance, and Silent Defiance, *Banksy Explained*, 17 February 2026, https://banksyexplained.com/banksy-in-ukraine-november-2022/.
[56] Victoria and Albert Museum, 17 February 2026, https://collections.vam.ac.uk/item/O114068/americans-working-overhead-sticker-banksy/.
[57] Banksy, нав. дело, p. 224.
[58] Grovier, K., нав. дело, pp. 158–159.

постављену на луминесцентној позадини великог сребрног Месеца. Група са аутомобила посматра опустошен крајолик, док један њен члан покушава да откине климаву антену, што Гровиер тумачи као симболички прекид сваке комуникације са друштвом које је напустило омладину.[59] Ова прорачуната субверзија прелази из почасти у критику – истражујући не само америчке војне подухвате широм планете, већ и скрећући пажњу на обесправљеност западне омладине код куће, која не назире излаз из оскудице и структурне социјалне маргинализованости. Заменом маринаца фигурама обесправљене омладине, Бенкси као да антиципира непријатно буђење већине Американаца из „америчког сна".

Бенксијево придавање важности ратном искуству чији сазнајни ток иде „одоздо на горе" уводи и тему отпорности цивилног становништва виктимизованог непредвидљивим вртлогом разарања, те виталности обичног човека у проналажењу начина како да превазиђе егзистенцијалну ситуацију у коју је невољно бачен. Један графички гледано минималистички стенсил (*Children on a Tank Trap*, 2022), из поменуте серије од седам радова урађених у више украјинских градова, отиснут је на бетонској барикади на некадашњем кружном току у Кијеву, где је Бенкси искористио гвоздену противтенковску препреку остављену на улици тако што је направио композицију као да су је дечак и девојчица пренаменили у клацкалицу.[60] Стенсил означава једноставност дечије животне радости, ма у како опасним условима се игра одвија, те тиме као да говори старијима да и они морају да изнађу психолошку снагу да одрже оптимизам док се прилагођавају трауматичном начину ризичног живота. Слична су и два мурала који приказују младе гимнастичарке док у оквиру рутинског тренинга увежбавају одржавање равнотеже на гомили шута поред разрушене зграде (*The Gymnast*, 2022), с тим што друга, ритмичка гимнастичарка има видљиву повреду врата који је осигуран медицинском крагном (*Gymnast with a Ribbon*, 2022).[61] Елеганција стоја на рукама који изводи прва гимнастичарка и то у контрасту са грубим облицима бетонских остатака разорене зграде, чини се да симболизује живот окренут наглавачке и сугерише упорност и психолошку издржљивост неопходну за преживљавање свакодневице у Украјини. Друга гимнастичарка наставља да вежба упркос преживљеној трауми повреде врата што конотативно упућује на колективну снагу нападнутог друштва да се брзо опорави и несметано настави живот у наметнутим околностима спољне репресије.

Веома важан серијал Бенксијевих антиратних радова са тематиком свакодневице ванредног стања испуњене монотонијом насиља отиснут је или инсталиран током прве декаде 21. века на зиду на Западној обали.[62] Бенксијев циљ је био да

[59] Исто, p. 157.
[60] Shaw, A. Banksy in Ukraine: Seven new works appear in war-torn sites, *The Art Newspaper*, 14 November 2022, 22 February 2026, https://www.theartnewspaper.com/2022/11/14/banksy-in-ukraine-seven-new-works-appear-in-war-torn-sites?utm_source=CNN&utm_medium=article.
[61] Banksy in Ukraine, November 2022: A Journey of Art, Resistance, and Silent Defiance, нав. дело.
[62] Анализирани радови су доступни у: The Segregation Wall, Palestine, 2005, *Banksy Explained*, 22 February 2026, https://banksyexplained.com/the-segregation-wall-palestine-2005/.

скрене међународну пажњу на дугорочне штетне последице деценијског израелско-палестинског сукоба и у виду дехуманизујућег учинка зида који је, према његовој оцени, „претворио Палестину у највећи светски затвор на отвореном".[63] Радови садрже визуелно сложеније приказе урађене у маниру *trompe l'oeil* (фр. „преварити око"), односно уметничке технике која користи хиперреализам и перспективу за стварање оптичке илузије тродимензионалног простора на дводимензионалној површини. На муралима преовлађују сцене које изгледају као да посматрач кроз отворе на зиду гледа плаво небо, пешчане плаже са палмама или планинске пределе. Чувен је и огроман графит који на зиду приказује испрекидану линију са маказама, попут оне која стоји на амбалажи на местима које треба исећи. Остали радови приказују децу као жртве живота у гету, али и као носиоце наде у будуће превладавање те физичке подељености. На пример, приказ дечака који насмејан седи при дну зида са четком у руци којом је нацртао мердевине које се простиру вертикално ка ивици зида или слика девојчице коју неколико балона подиже увис тако да може да прелети преко зида. Конотативно значење заједничко насликаним муралима и стенсилима може се свести на онтолошко оспоравање саме материјалности зида као својеврсне антиархитектуре, које се одвија кроз отварање визуелних модуса гледања кроз зид. Инсталирање порука супротних првобитним порукама градитеља зида као да предочава локалном становништву могућности маштања о новој будућности.

Не само што су бројни глобално признати улични уметници следили Бенксијев пример и дошли у Палестину да оставе свој траг на зиду раздвајања, него су дали подстрек и палестинским колегиницама и колегама цртачима. Колективна међународна акција те врсте није нимало наивна. Она суштински осујећује апсолутну природу суверене контроле над једном територијом и припадајућим становништвом, тако што макар на симболичком нивоу – додуше уз глобалну медијску пажњу – настоји да обнови везу између вештачки класификованих и раздвојених грађана и неграђана и тиме оконча улогу зида као „апарата доминације". Стога не чуди што су Бенксија током израде појединих радова узнемиравали израелски војници, али га је изненадио непријатан разговор са једним палестинским старцем, који му је поручио да локалци не желе да неко улепшава зид који они мрзе и рекао му да иде кући.[64] Искреност Палестинца потекла из вишедеценијског преживљеног искуства насилне свакодневице заправо и није толико изненађујућа за поједине критичке теоретичаре. Примера ради, Ленон са постколонијалистичког критичко-теоријског становишта оспорава Бенксијеву веродостојност када је реч о доприносу дубинском разумевању израелско-палестинског сукоба, а посебно слојевитости искуства обичних људи као вишедеценијских жртава механизама

[63] Parry, N. Well-known UK graffiti artist Banksy hacks the wall, *The Electronic Intifada*, 2 September 2005, 22 February 2026, http://electronicintifada.net/content/well-known-uk-graffiti-artist-banksy-hacks-wall/5733.

[64] Наведено према: исто.

доминације и репресије.[65] Према његовој оцени, колико год да су Бенксијеви радови вредни јер скрећу пажњу светске јавности на трагедију тог сукоба, толико је и стављају у други план зато што изазивају фасцинацију љубитеља уличне и етаблиране уметности. На тај начин, често сами радови као артефакти високе естетске вредности постају примарна ствар, а не поруке које они треба да пренесу јавности, чиме свакодневно искуство виктимизованости постаје секундарно у односу на саму уметност. Дакле, аутор из земље глобалног центра претвара зид у апстрактну метафору универзалног значења, која у исто време заправо не говори ништа конкретно о насилној стварности зида који пројектује биомоћ на локално становништво.

Да ли ће деца (која критички размишљају) спасити свет?

Трећу тематску целину Бенксијевог антиратног наратива чине прикази са асоцијацијама које упућују на могуће перспективе изласка из лавиринта рата као древне друштвене праксе, а за њихово рашчлањавање се као прикладан намеће поменути концепт грађанске маште Хенрија Џенкинса. Кад год у артефактима уличне уметности наиђемо на субверзивни потенцијал за промену постојећег политичког поретка или друштвених услова, онда он поред критичког приказа текућег стања мора да носи макар заметак имагинације о томе како би бољи свет могао да изгледа. Пошто је индивидуална способност грађанске имагинације тесно повезана са исправним разумевањем властитог политичког субјективитета, онда су интроспективне праксе о смислу и сврси сопственог делатништва (*agency*) и солидарности са осталим члановима политичке заједнице неопходни кораци ка покретању коренитих промена. Део Бенксијевог уличног стваралаштва везује оживљавање грађанске имагинације о светској политици без рата за фигуру детета у контрапункту са ужасима оружаног насиља. У уметности и култури уопште, деца углавном симболизују невиност, неискварност, моралну чистоту, природност, спонтаност, мирољубивост, наду, обећање онога што долази, нове почетке, регенерацију друштва, а у психолошком смислу унутрашњи потенцијал за исцељење и раст, победу над тескобом и освајање унутрашњег мира.[66] Такође, за децу се често везују рањивост и крхкост, па су тако уметнички прикази деце често били коришћени да скрену пажњу на друштвене проблеме и потребу за заштитом угрожених и слабих.

Бенкси је користио лик девојчице у више серијала стенсила и они се убрајају у његове најпопуларније радове у широј јавности, а 2003. године су једну верзију на транспарентима носили учесници демонстрација против рата у Ираку, чиме је стекла култни статус антиратног симбола. Један такав серијал потиче од стенсила насловљеног „Љубав према бомби" (*Bomb Love*, Брајтон, 2003), на којем девојчица грли авионску бомбу као да је њена омиљена играчка, а у појединим верзијама

[65] Аргументацију опширно погледати у: Lennon, J., нав. дело, pp. 115–118.

[66] Grizon, P. Dete, u: *Rečnik simbola*, uredili Ševalije, Ž. i Gerbran, A. (2009), Novi Sad: Stylos Art i IK Kiša, str. 153–154.

има исцртано срце изнад главе.[67] Наравно, као и увек када тумачимо Бенксијеве црнохуморне обрте денотативног приказа, и овде конотативно значење заправо огољује логику милитаризације и рата као каменчића у великом мозаику империјалне спољне политике постиндустријских демократија, легитимизоване идеологијом очувања и изградње либералног светског мира и слободне трговине. Друго конотативно значење би могло да садржи критику штетног утицаја медија и популарне културе на данашње младе нараштаје у виду сензационалистичког извештавања и трпања агресивних образаца понашања у производе индустрије забаве, само ради постизања веће гледаности и максимизација профита. Девојчицина искреност у грљењу бомбе као оруђа уништавања може да симболички означава и виктимизацију посредством медијске злоупотребе дечије наивности ради политичке индоктринације усмерене на дугорочно очување равнодушности друштва према насиљу, те тиме и ратовању. Оптимистична конотација сцене у којој девојчица грли бомбу би могла да се протумачи у виду очекивања да ће у будућности снага љубави нових нараштаја према човечанству успети да надјача снагу нагона за насиљем и уништавањем других људских бића. Стенсил једнако популаран у јавности, „Деца на оружју" (*Kids on Guns*, 2003) носи у себи сличну антиратну и антимилитаристичку поруку и пратећа конотативна значења.[68] Реч је о приказу сцене у којој дечак који стиснуто уз своје тело држи плишаног меду и девојчица са црвеним балоном у облику срца, стоје на врху гомиле набацаног оружја. Емпатични набој исказан у њиховом међусобном положају у којем гледају једно у друго тако као да се узајамно теше, чини се да упућује на потпуну опхрваност дечије чистоте бесмислом насиља, смрти и разарања. Композицино решење које децу ставља на врх гомиле набацаног неупотребљивог оружја као да поручује да су она симбол свих оних који ће преживети последњи рат на Земљи, те да ће на њима остати да сама изграде ново, боље човечанство.

„Девојчица са балоном" (*Girl with Balloon*, Лондон, 2002) представља такође један од најпрепознатљивијих Бенксијевих стенсила, а приказује тужну девојчицу која пружа руку ка балону у облику срца који се удаљава.[69] Поједине верзије су праћене текстом „Увек има наде". Дело симболизује изгубљену невиност и неухватљиву природу среће и љубави и коментарише губитак који деца доживљавају у зонама сукоба, те краткотрајност и пролазност ретких тренутака радости у трагичном хаосу ратне свакодневице. Једноставност слике чини њену поруку универзално препознатљивом, дирнувши срца и подстичући размишљања о томе шта ценимо и колико лако то може да измакне. У прерађеној верзији од 2005. године, исцртаној на Зиду близу Витлејема, девојчица има више балона који су је понели навише.[70] Немоћна да прође кроз гранични зид, девојчица се магичним обртом

[67] Banksy, нав. дело, pp. 28–29.
[68] Artsy, 23 February 2026, https://www.artsy.net/artwork/banksy-kids-on-guns-38.
[69] Grovier, K., нав. дело, p. 131.
[70] Banksy, нав. дело, p. 139.

издиже изнад њега и тако побеђује тескобу репресивности и бесперспективности којом одише скучени живот у гетоу. Тиме је конотативно указано на постојање снажне жеље и наде код обичних Палестинаца у повратак у време када их никакве баријере нису раздвајале од њихове некадашње земље и сународника.

Бенксијеви радови не приказују ликове деце само као рањиве чланове друштва бачене у ратну невољу, него и као зреле моралне делатнике са моћима грађанске имагинације и разумевања шта треба предузети како би се стигло до бољег друштва. Серијал стенсила насловљених „Заустави и претреси" (*Stop and Search*, Витлејем, 2007) приказује сцену у којој уредно и лепо одевена девојчица школског узраста претражује заустављеног војника који стоји у ставу за претрес.[71] Девојчицина ружичаста хаљина чини јасан контраст са маслинастозеленом униформом војника, чија аутоматска пушка стоји поред, наслоњена на зид. Типичан бенксијевски црнохуморни обрт у виду неочекивано замењених улога заправо је софистицирана критика апсурдности секуритизоване и милитаризоване логике државе, сходно којој је свако сумњив јер представља потенцијалну претњу са становишта националне безбедности – па чак и дете. Будући да је реч о раду отиснутом на једној згради у Палестини, јасно је да Бенкси том надреалном сценом на далеко луцидније начин огољује свакодневно искуство деце која су на мети сталних и изненадних претреса, него да је такву безбедносну праксу приказао у реалистичном маниру. У преемотивној безбедносној оптици, палестинско дете можда није актуелна претња, али свакако јесте будућа. Из наведеног можемо да изведемо додатно конотативно значење у виду указивања на то како рутинизација безбедносних протокола дугорочно дехуманизује и објектификује локално становништво његовим третирањем као непрегледног извора бројних и разноврсних ризика. Мада је композиција у којој је улогу прогонитеља преузело дете као симбол моралне чистоте и мирољубивости сама по себи узнемирујућа, чини се ипак да овај Бенксијев рад садржи и конотацију победе пристојног друштва, које својим изгледом и хабитусом оличава девојчица, над хиперактивним репресивним државним апаратом.

Међу муралима које је Бенкси урадио у Украјини, чини се да најупечатљивију поруку о зрелости деце као антиратних делатника носи „Џудиста" (*The Judoist*, 2022), намерно исцртан на зиду једног разрушеног вртића погођеног непријатељским пројектилом.[72] Мурал приказује надреалну сцену спортске борбе у којој дечак одевен у кимоно за џудо преврће на леђа одраслу особу са црним џудо појасом, која донекле подсећа на руског председника. Алузија на Владимира Путина заснива се на општепознатој чињеници да је он страствени љубитељ џуда. У конотативној равни, Бенкси се поново поиграва са неочекиваним и духовитим обртом дајући детету – иако симболу крхкости и рањивости – моћ да победи супериорнијег противника. Овде дечак џудиста највероватније представља свој вртић, који је

[71] Ellsworth-Jones, W. (2025) *Banksy's lost works: On the trail of his vanishing street art*, London: Batsford, pp. 36–37.

[72] Shaw, A., нав. дело.

срушен одлуком његовог такмаца, а спортском победом у рингу он успева да макар симболично казни одговорног туђинца. Реч је и о алузији на неравноправност борбе између Давида (Украјине) и Голијата (Русије) у којој добро побеђује упркос наизглед безнадежним изгледима. Победа дечака у спортском такмичењу, односно у игри са унапред прописаним правилима и у духу добронамерности, свакако указује на моралну исправност саме борбе, а начин на који је слабији такмичар остварио неочекивани успех на његову моралну супериорност. Дечакова победа узета као представа успеха младог нараштаја уопште, нараштаја којем припада будућност и, последично, визија живота након рата, симболички се може протумачити и као сигнал за почетак оживљавања унутрашњег потенцијала украјинског друштва за исцељење и регенерацију.

Анализу завршавам оптимистичним Бенксијевим радом „Војници Кампање за нуклеарно разоружање" (*CND Soldiers*, 2003) као поруком о могућности моралног преображаја самих војника као непосредних извршилаца војних операција. Тај чувени серијски стенсил приказује сцену у којој два војника у ратној опреми стоје испред зида, а њихов телесни став говори да су на борбеном задатку и одише атмосфером напетости и јаке менталне усредсређености. Док један војник држи аутоматску пушку са прстом на обарачу и чува „мртву" стражу, други четком на зиду исцртава међународни симбол мира црвеном бојом (у другим верзијама белом бојом).[73] Тај општеприхваћени симбол је првобитно био амблем Британске кампање за нуклеарно разоружање (*British Campaign for Nuclear Disarmament* – CND), па отуда и наслов овог стенсила, који је инсталиран 2003. године у непосредној близини Британског парламента у склопу масовних протеста против контроверзног учешћа Велике Британије у инвазији на Ирак. Бенкси значење и тог рада заснива на ироничном обрту. Наоружани војници као носиоци државног репресивног апарата појављују се у неочекиваној, супротној улози грађанских антиратних активиста и вандала, који кришом иза себе остављају симбол опречан идеалу војне професије. Мада на прву помисао црвена боја која капље са исцртаног међународног симбола мира асоцира на страдања која доноси учешће у борби, чини се да се у овом случају црвено највероватније ипак користи као сигнал узбуне, како би се скренула пажња јавности на став војника. Конотативно значење које се само по себи намеће је да се милитаризација и интервенционистичка политика не узимају здраво за готово чак ни унутар државног репресивног апарата, поготово имајући у виду да су војници као пуки извршиоци наређења такође виктимизовани тим истим борбеним операцијама у којима учествују, јер често гину, постају инвалиди или психички обољевају. Тајновита природа тог вандалског чина може да означава и моралну расплућеност војника, који су разапети између жеље за остварењем егзистенцијалне сигурности, коју у рецесионим временима даје ангажман у војсци, и урођене мирољубивости и нормалне тежње за афирмативним вредностима у животу.

[73] Banksy, нав. дело, pp. 230–231.

Закључак: рехуманизација кроз вандализацију неолибералне епистемолошке хегемоније

Бенкси би на овом месту вероватно штуро закључио у препознатљивом ироничним маниру, као што је то већ учинио 2011. године на улицама Лондона, исписујући следеће: „Када би графити ишта могли да промене, ставили би их ван закона".[74] Уколико по страни оставимо неизбежан спор проистекао из различитих научних и свакодневних схватања „промене", ова анализа упућује на потврдан одговор, наравно узет у условном смислу. Испитивање сплета денотативних и конотативних значења Бенксијевих радова са ратном тематиком показује да они поседују субверзивни епистемолошки и еманципаторски потенцијал за дискредитацију доминантних наратива насталих у склопу званичне производње знања о рату као феномену светске политике. Будући да је одавно етаблиран у популарној култури, носи у себи разрађену критичку рефлексију о универзалним проблемима савременог друштва и глобално је праћен посредством друштвених медија, Бенксијев антиратни опус, обликован снажним артивистичким опредељењем, на утицајан начин је укључен у процес (ре)продукције друштвених значења о стварности светске политике.

У критици тесне повезаности неолибералних казнених експедиција и максимализације профита мултинационалних корпорација и војне индустрије и у указивању на штетне последице рата на свакодневни живот обичног човека, Бенкси је у значајној предности у односу на проказане *mainstream* медије, јер то чини на начин пријемчив обичним људима. Бенкси се духовитим и луцидним коментарима обзнањеним у стенсилима прикључује дијалогу између демоса и власти о светској политици и то не као претенциозни псеудоинтелектуални коментатор свог доба, него као „један од нас". Анализирана значењска језгра у антиратном делу укупног Бенксијевог опуса отелотворена су у упадљивим ликовима и сценама једноставних естетско-графичких решења, па се посматрач лакше асоцијативно повезује са значењима ауторове поруке и препознаје његов позив да се укључи и да им придода властито значење. Утолико се и разигран Бенксијев хумор – ма колико некада био црн или апсурдан – може разумети у функцији осигурања лакше пријемчивости значења његових порука. Кроз смех постајемо отворенији за интеракцију са основном поруком која можда доводи у питање нашу личну перспективу, стварајући двослојно искуство које подстиче и уживање и размишљање. Субверзиван епистемолошки потенцијал Бенксијевог антиратног опуса се огледа у снажном подстицају упућеном делу становништва који не посећује галерије и музеје да размисли и разговара о контроверзним по-

[74] Реч је о парафрази старог анархистичког слогана Еме Голдман – „Ако би гласање ишта могло да промени, ставили би га ван закона". Наведено према: *The World of Banksy*, 1 March 2026, https://theworldofbanksy.de/multimediaguide/en/portfolios/if-graffiti-changed-anything-2/.

следицама неолибералних империјалних ратова, који подједнако виктимизују становништво глобалне периферије и маргинализоване слојеве западних друштава. У околностима када нова поколења у постиндустријским полиархијама краси став политичке апатије, провокативан Бенксијев критицизам одише још већом важношћу, јер настоји да тргне демос из летаргије и у њему оживи страст за критичким размишљањем.

Могло би се рећи да је капитализам већ одавно узвратио ударац Бенксијевој систематичној и доследној критици и то, такорећи, насилном монетизацијом његових радова на тржишту уметнина. Радови су фактички скидани (крадени) из јавног простора да би постали део приватних или галеријских колекција намењених продаји, док су поједини радови легитимно откупљивани од власника имовине на којој је Бенкси инсталирао стенсиле.[75] На пример, власник једног штанда у Лондону продао је зид дрвеног киоска на којем је био урађен графит *WHAT*? за хиљаду фунти, који је потом био препродат за 250.000 фунти.[76] Мада никада није хтео да потврди ауторство тих уличних артефаката, Бенкси је заправо сам ушао у галеријске просторе и остварио огромне износе у продаји својих дела на платну, принтова и инсталација створених управо за ту сврху.[77] Ипак, како оцењује Сабрина Детурк (Sabrina DeTurk), говорити о Бенксијевом ефекту, било да се посматра као позитиван или негативан развој догађаја, у контексту рата, политичких превирања и губитка живота може изгледати као тривијализација важне улоге коју је улична уметност одиграла у ослобађању гласова људи Блиског истока током времена грађанских револуција и промена.[78] Посматрано са критичко-теоријског становишта, крајња сврха научног сазнања није само целовито разумевање рата у контексту његове улоге у одржању механизама доминације и репресије, већ ослобађање од политичких структура променом друштвене стварности. Било би илузорно очекивати да, ма колико естетски успела, популарна дела уличне уметности непосредно изазову политичке и друштвене промене. Еманципаторски субверзивни потенцијал Бенксијевог антиратног стваралаштва огледа се заправо у новом пољу јавне критичке рефлексије о сврсисходности и моралној вредности рата као средства спољне политике, које оно отвара како би се избегао бучан *mainstream* медијски „шум" усмерен против аргументованог информисања обичног грађанина и развоја његових способности критичког мишљења. Значењско језгро антиратног Бенксијевог стваралаштва открива еманципаторски потенцијал довољан да послужи и као неконвенционално визуелно учило у универзитетским наставним програмима прикладно за дубље разумевање светске политике и њених разноликих утицаја на свакодневицу.

[75] Ellsworth-Jones, W., нав. дело, p. 11.
[76] Исто.
[77] Исто, pp. 13–17.
[78] Videti opširnije argumentaciju u: DeTurk, S. (2015) The "Banksy Effect" and Street Art in the Middle East, *Street Art and Urban Creativity*, 1 (2), pp. 22–30.

ЛИТЕРАТУРА:

Armstrong, S. (2019) *Street Art*, London: Thames & Hudson.

Artsy, 23 February 2026, https://www.artsy.net/artwork/banksy-kids-on-guns-38.

Bacharach, S. (2015) Street Art and Consent, *The British Journal of Aesthetics*, 55 (4), pp. 481–495.

Baird, J. A. and Taylor, C. Ancient graffiti, in: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, ed. Ross, J. I. (2016), Oxon and New York: Routledge, pp. 17–26.

Baldini, A. L. (2022) What Is Street Art? *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, 59 (1), 1–21.

Banksy (2006) *Wall and Piece*, London: Century.

Banksy in Ukraine, November 2022: A Journey of Art, Resistance, and Silent Defiance, *Banksy Explained*, 17 February 2026, https://banksyexplained.com/banksy-in-ukraine-november-2022/.

Banksy Unofficial, 14 February 2026, https://banksyunofficial.com/2017/04/17/barely-legal-the-first-big-us-show-september-2006/#jp-carousel-1716.

Blanché, U. (2015) Street Art and related terms: Discussion and working definition, *SAUC – Street Art and Urban Creativity (repository)*, 1 (1), pp. 32–39.

Brighton, S. Critical war studies, in: *Routledge Handbook of Critical International Relations*, ed. Jenny Edkins (2019), Oxon & New York: Routledge, pp. 129–142.

Cresswell, T. Night Discourse: Producing/Consuming Meaning on the Street, in: *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*, ed. Fyfe N. (1998), London and New York: Routledge, pp. 268–278.

Dahlgren, P. (2013) *The Political Web: Media, Participation and Alternative Democracy*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

DeTurk, S. (2015) The "Banksy Effect" and Street Art in the Middle East, *Street Art and Urban Creativity*, 1 (2), pp. 22–30.

Devetak, R. (2018) *Critical International Theory: An Intellectual History*, Oxford: Oxford University Press.

Diehl, C. (2021) *Banksy: Completed*, Cambridge (MA) & London: MIT Press.

Duncombe, S. (2016) Does It Work?: The Æffect of Activist Art", *Social Research: An International Quarterly*, 83 (1), pp. 115–134.

Elias, N. (2000) *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, Malden (MA): Blackwell Publishing.

Ellsworth-Jones, W. (2025) *Banksy's lost works: On the trail of his vanishing street art*, London: Batsford.

Enloe, C. (1990) *Bananas, Beaches & Bases: Making Feminist Sense of International Politics* [2nd edition], Oakland: University of California Press.

Farthing, R. (2010) The Politics of Youthful Antipolitics: Representing the "Issue" of Youth Participation in Politics, *Journal of Youth Studies*, 13 (2), pp. 181–195.

Ferrell, J. (1996) *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston (MA): Northeastern University Press.

Foster, M. (2006) Your World Today, *CNN*, 5 February 2026, http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0612/04/ywt.01.html.

Foucault, M. (1995 [1978]) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.

Foucault, M. (2003) *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–76*, New York: Picador.

Galimberti, U. (2018) *Mitovi našeg vremena*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Germain, J. Banksy Reveals Seven Murals Throughout War-Torn Ukraine, *Smithsonian Magazine*, 16 November 2022, 17 February 2026, https://www.smithsonianmag.com/smart-news/banksy-unveils-mural-in-ukrainian-town-attacked-by-russian-forces-180981130/.

Gill, S. (1995) Globalisation, Market Civilisation, and Disciplinary Neoliberalism, *Millenium: Journal of International Studies* 24 (3), pp. 399–423.

Gough, P. Banksy: What's the fuss and why does it matter?, in: *Humanities, Arts and Social Sciences: It's Everyone's Business*, ed. Joseph M. Siracusa (2017), Abingdon: Routledge, pp. 1–13.

Grayson, K, Davies M. and Philpott, S. (2009) Pop Goes IR? Researching the Popular Culture–World Politics Continuum, *Politics*, 29 (3), pp. 155–163.

Grizon, P. Dete, u: *Rečnik simbola*, uredili Ševalije, Ž. i Gerbran, A. (2009), Novi Sad: Stylos Art i IK Kiša, str. 153–154.

Grovier, K. (2024) *How Banksy Saved Art History*, London: Thames & Hudson.

Guarda, M. and Stannard, E. Banksy in Ukraine: An anti-war act through art, *The Boar*, 24 January 2023, 17 February 2026, https://theboar.org/2023/01/banksy-in-ukraine-an-anti-war-act-through-art/.

Hall, S. Encoding, Decoding, in: *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During (2001), London and New York: Routledge, pp. 507–517.

Hell and Earth, *Facebook*, 12 February 2026, https://www.facebook.com/hellandearth/photos/war-fuelbanksy/4864034813711438/

Intondi, V. Keith Haring's "Public Art for a Public Purpose" galvanized disarmament, *Nuclear Times*, 14 August 2025, 10 February 2026, https://www.nucleartimes.com/keith-haring/.

Iveson, K. (2010) Graffiti, Street Art and the City, *City* 14 (1–2), pp. 25–32.

Jenkins, H., Peters-Lazaro, G. and Shresthova, S. (2020) *Popular Culture and the Civic Imagination*, New York: New York University Press.

Jones, R. W., ed. (2001), *Critical Theory and World Politics*, Boulder: Lynne Rienner Publishers.

Jones, T. (1979) *Monthy Phyton's Life of Brian*, London: HandMade Films & Phyton (Monty) Pictures.

Lennon, J. (2021) *Conflict Graffiti: From Revolution to Gentrification*, Chicago: University of Chicago Press.

Loader B. D., ed. (2007), *Young Citizens in the Digital Age: Political Engagement, Young People and New Media*, New York: Routledge.

Marcovitz, H. (2020) *The Art of Graffiti*, San Diego (CA): ReferencePoint Press.

Mouffe, C. (2000) *The Democratic Paradox*, London: Verso.

Mouffe, C. (2013) *Agnostics*: *Thinking the World Politically*, London: Verso.

Parry, N. Well-known UK graffiti artist Banksy hacks the wall, *The Electronic Intifada*, 2 September 2005, 22 February 2026, http://electronicintifada.net/content/well-known-uk-graffiti-artist-banksy-hacks-wall/5733.

Pavoni, A., Zaimakis, Y. and Campos, R. Introduction: Political Graffiti in Critical Times, in: *Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics*, eds. Campos, R., Pavoni, A., and Zaimakis Y. (2021), New York: Berghahn Books, pp. 1–28.

Pensky, M. A. War and Critical Theory, in: *War and Literature*, eds. Anders Engberg-Pedersen and Neil Ramsey (2023), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 67–84.

Pitti, I. (2018) *Youth and Unconventional Political Engagement*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Pitts, F. H. (2024) New cold war or "world civil war"? *Wertkritik* and the critical theory of capitalism in an age of conflict, *European Journal of Social Theory* 27 (4), pp. 579–601.

Radosevic, LJ. Graffiti, Street Art, Urban Art: Terminological Problems and Generic Properties, in: *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus*, ed. Koos, L. (2013), Leiden: Brill, pp. 1–13.

Roach, S. C., ed. (2008), *Critical Theory and International Relations: A Reader*, New York & London: Routledge.

Schacter, R. Graffiti and street art as ornament, in: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, ed. Ross, J. I. (2016), Oxon and New York: Routledge, pp. 141–157.

Shaw, A. Banksy in Ukraine: Seven new works appear in war-torn sites, *The Art Newspaper*, 14 November 2022, 22 February 2026, https://www.theartnewspaper.com/2022/11/14/banksy-in-ukraine-seven-new-works-appear-in-war-torn-sites?utm_source=CNN&utm_medium=article.

Sohn-Rethel, A. (2020) *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*, Leiden: Brill.

Sotheby's, 15 February 2026, https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/banksy/have-a-nice-day

Stahl, J. (2009) *Street Art*, Potsdam: H. F. Ullmann.

Stevens, S. Banksy Terrorises Museums and Galleries, *Get a Banksy*, 15 March 2020, 17 February 2026, https://www.getabanksy.com/blog-get-a-banksy/banksy-terrorises-museums-and-galleries.

The Segregation Wall, Palestine, 2005, *Banksy Explained*, 22 February 2026, https://banksyexplained.com/the-segregation-wall-palestine-2005/.

Turajlić, A. (2018) Grafiti ili ulična umetnost, *Kultura*, 159, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 318–326.

The World of Banksy, 1 March 2026, https://theworldofbanksy.de/multimediaguide/en/portfolios/if-graffiti-changed-anything-2/.

Victoria and Albert Museum, 17 February 2026, https://collections.vam.ac.uk/item/O114068/americans-working-overhead-sticker-banksy/.

Visconti, L. M., Sherry Jr., J. F., Borghini, S., and Anderson, L. (2010) Street Art, Sweet Art? Reclaiming the "Public" in Public Place, *Journal of Consumer Research* 37 (3), pp. 511–529.

Waltz, K. N. (2001) *Man, the State, and War: A Theoretical Analysis*, New York: Columbia University Press.

Weldes, J. and Rowley, C. So, How *Does* Popular Culture Relate to World Politics?, in: *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies*, eds. Caso F. and Hamilton C. (2015), Bristol: E-International Relations Publishing, pp. 11–33.

Wilkes, E. Banksy unveils new anti-war artwork in London – before being "stolen" just an hour later, *New Musical Express*, 22 December 2023, 11 February 2026, https://www.nme.com/news/music/banksy-unveils-new-anti-war-artwork-in-london-before-being-stolen-just-an-hour-later-3562877.

Wooster Collective, Rules of the game, in: *Trespass: A History of Uncommissioned Art*, ed. Seno E. (2015), Köln: Taschen, pp. 20–47.

Арон, Р. (2001) *Мир и рат међу нацијама*, Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Волц, К. (2008) *Теорија међународне политике*, Београд: Центар за цивилно-војне односе и Alexandria Press.

Миљковић, В. Д. (2019) Графити као израз бунта, *Култура*, 163, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 176–192.

Srđan T. Korać

Institute for Political Studies, Belgrade

DECODING WORLD POLITICS THROUGH STREET ART

SUBVERSIVE POTENTIAL OF BANKSY'S CRITIQUE OF WAR

Abstract: The paper explores the semantics of street art in the context of its subversive epistemological and emancipatory potential for challenging dominant legitimised narratives created as part of the official production of knowledge about war, as a means of new imperial i.e. neoliberal foreign policies. Banksy's anti-war street art is analysed as a popular and subversive example that challenges official war narratives. This analysis is grounded in the critical theory of international relations, which seeks emancipation and advocates for the elimination of war through intellectual and moral advancements in world politics. The author conceptualises war as an optimal means to maintain the (neo)liberal international order in the ongoing crisis of late capitalism, and a key driver that strengthens the mechanisms of dominance established on the battlefields and extended over the entire society. The analysis has been carried out in two methodological steps: firstly, a description of the explicit construction of meaning is given, and secondly, connotative meanings are interpreted. The author has first examined Banksy's anti-war works with narratives that expose the nature of imperial war enterprises as regular means of foreign policy that are instrumentalised for maximising the profits of multinational corporations and the military-industrial complexes. The second part of the analysis has focused on Banksy's works that criticise the harmful long-term consequences of war on everyday life of ordinary people. In the third part, the author has delved into Banksy's reflection on plausible paths of escaping the labyrinth of war. The author has concluded that the core meaning of Banksy's oeuvre dedicated to war criticism reveals an emancipatory potential sufficient to stimulate anti-war reflection, public debate and civil action, also providing a sort of unconventional visual educational tool suitable for a deeper understanding of world politics.

Key words: *war, world politics, critical theory, street art, artivism, Banksy*

Vladimir Ajzenhamer and Mihajlo Kopanja
University of Belgrade, Faculty of Security Studies, Belgrade

FOR WHOM THE CLOCK TICKS

WATCHMEN, THE REAGAN ERA AND NUCLEAR FEAR

DOI 10.5937/kultura2692275A
УДК 741.52(73)
316.7:741.52(73)
оригиналан научни рад
Датум пријема: 10. 5. 2026.
Датум прихватања: 24. 6. 2026.

Abstract: *This article examines "Watchmen" by Alan Moore and Dave Gibbons as an artistic reflection of the nuclear politics and strategic imagination of the final phase of the Cold War. Combining contextual analysis, qualitative analysis of the authors' statements, and narrative-interpretive analysis, it situates the graphic novel within the transformation of US nuclear strategy during the Reagan administration. The analysis demonstrates that nuclear anxiety is not merely a political backdrop to "Watchmen", but a fundamental organising principle of its narrative. Particular attention is devoted to Dr. Manhattan, whom Moore explicitly associated with the atomic bomb and whose existence transforms the Cold War balance of power. Building on this analogy, the article establishes a structural parallel between Dr. Manhattan and the Strategic Defense Initiative (SDI): both embody the promise that technological superiority can reduce strategic vulnerability, while simultaneously revealing how the pursuit of near-absolute security may generate new insecurity and deepen the security dilemma.*

Key words: *"Watchmen", Ronald Reagan, nuclear deterrence, Strategic Defense Initiative (SDI), security dilemma, nuclear anxiety, popular culture*

Can you imagine when this race is won
Turn our golden faces into the sun
Praising our leaders, we're getting in tune
The music's played by the MAD men

Alphaville

Introduction

When British writer Alan Moore and artist Dave Gibbons began publishing *Watchmen* for the American publishing house DC Comics in May 1986, the Cold War – although the world was not yet aware of it – was entering its final phase. Moore, by then already recognized as one of the most innovative figures in British comics, and Gibbons, an experienced artist who had worked on both sides of the Atlantic, used the American superhero tradition as a framework for a story that subjected the genre's established conventions to radical scrutiny. Published in twelve issues between 1986 and 1987,[1] the series placed its masked heroes in an alternative version of the United States where, behind the façade of the seemingly traditional conventions of the superhero world, the prospect of nuclear war with the Soviet Union was rapidly looming. By the time the final issue appeared in October 1987, *Watchmen* had turned the superhero universe upside down, transforming it into a narrative laboratory for exploring political power, responsibility, and the nuclear anxiety that marked the final phase of the Cold War.

Watchmen is at once a detective story, a deconstruction of the superhero genre, and a political allegory. Set in the aforementioned alternative version of the United States during the final phase of the Cold War, the narrative follows a group of masked vigilantes as they investigate the murder of one of their former comrades. Rather than idealized protectors of humanity, Moore and Gibbons portray flawed, morally ambiguous, and often deeply troubled heroes, thereby challenging the very idea deeply rooted in the American political imagination: that extraordinary power offers a means of resolving complex political and social problems.

At the level of political allegory, nuclear anxiety and the paradox of Cold War nuclear deterrence constitute one of the central motifs of *Watchmen*. Although Moore and Gibbons set their narrative in an alternative reality, they use it to bring into sharper relief the web of political and security contradictions in which America and the world became entangled during the 1980s. Counterfactuality in *Watchmen* is not an end in itself. Rather, it serves as an instrument for amplifying the madness of the nuclear age, above all by illustrating "both the logical outcome and the political obsolescence of Cold War strategies of total domination."[2] Initially present primarily as a subtext of the graphic novel, nuclear fear becomes increasingly explicit as the narrative unfolds, ultimately revealing itself as the driving force – the *causa prima* – of the entire plot.

Today, *Watchmen* is regarded by critics and readers alike as one of the most influential works in the history of comics, yet its enduring significance rests on more than its artistic innovation. Above all, it stems from Moore and Gibbons's ability to identify

[1] Watchmen," *Watchmen Wiki*, Fandom, accessed August 25, 2026, https://watchmen.fandom.com/wiki/Watchmen.

[2] Youngquist, P. (2013) Stats of Exception: Watchmen and Nixon's NSC, *Postmodern Culture* Vol. 23, No. 2, accessed August 25, 2026, https://www.pomoculture.org/2015/07/08/stats-of-exception-watchmen-and-nixons-nsc/.

and explore one of the fundamental paradoxes of the atomic age: extraordinary, even near-absolute power does not necessarily produce greater security.

The aim of this article is to read *Watchmen* as an artistic reflection of the nuclear politics and strategic imagination of the Reagan era, and to interpret Dr. Manhattan – the graphic novel's central character – as a narrative equivalent of the atomic bomb whose political and strategic function can also be understood through a structural analogy with the pursuit of near-absolute security embodied in Reagan's Strategic Defense Initiative (SDI). Building on this reading, the article examines how Moore and Gibbons use *Watchmen* to expose the paradox inherent in nuclear deterrence and technological superiority in the arms race: absolute power does not necessarily produce absolute security but may instead intensify mistrust and deepen the security dilemma.

The methodological framework combines contextual analysis, qualitative content analysis of authorial statements, and a narrative-interpretive analysis of the work itself. The contextual analysis reconstructs the political, strategic, and nuclear environment in which *Watchmen* emerged, with particular attention to the Reagan administration's nuclear policy, the logic of mutually assured destruction (MAD), and efforts to move beyond it through the SDI. Qualitative content analysis is applied to selected interviews and other relevant statements by Alan Moore and Dave Gibbons, identifying and examining their explicit references to Reagan's America, nuclear fear, power politics, and the political implications of superheroes. Finally, the narrative-interpretive analysis of *Watchmen* focuses on key motifs and narrative patterns associated with nuclear deterrence, strategic vulnerability, and the search for a way out of the logic of MAD. By bringing these three analytical levels together, the article develops the proposed reading of Dr. Manhattan as a narrative equivalent of the atomic bomb and explores the structural parallel between his political and strategic function and Reagan's pursuit of technologically enabled defense embodied in SDI, without attributing this interpretive analogy to the authors' explicit intent.

The contextual analysis will draw on historical sources, primarily Cold War strategic documents and statements by relevant political actors, as well as academic literature on nuclear deterrence and SDI. The qualitative content analysis of authorial statements will be based on a purposive sample of thirteen interviews with Moore and Gibbons, selected for their relevance to the research focus – specifically, the presence of statements concerning the political context in which *Watchmen* was created, Reagan's America, nuclear fear, power politics, and the implications of superheroes. Authorial notes published in various collected editions of the series will be used as supplementary material for this analysis. Finally, the narrative-interpretive analysis will draw on the *Watchmen* graphic novel itself as the primary source for identifying and interpreting the key motifs and narrative patterns relevant to the research focus.

The ninth art and nuclear fear

Unlike other military threats of the twentieth century, nuclear war – apart from the bombings of Hiroshima and Nagasaki (whose devastating effects, despite their terrifying scale, were geographically confined) – has remained outside humanity's direct experience. For decades, understandings of what a large-scale nuclear conflict might entail were therefore shaped primarily by expert assessments, theoretical models, and projections of its potential consequences. Yet a considerable gap remained between expert understanding of the strategic principles of nuclear warfare and the logic of MAD, on the one hand, and the ways in which the broader public imagined the possible consequences of nuclear war, on the other. That gap had to be filled with tangible images and narratives of what such a conflict might actually look like. Popular culture largely provided them. Literature, film, television, radio, music, and comics offered audiences an entire repertoire of visions of how nuclear war might unfold, what consequences it might leave behind, and ultimately whether – and how, its apocalypse could be survived. Through the proliferation of such representations, popular culture became one of the principal mediators through which societies imagined nuclear war and the world that might follow "the day after."[3]

From the very beginning of the Cold War, Western popular culture developed a fascination with the atomic bomb and the prospect of nuclear destruction. The scale of this preoccupation is particularly evident in film, but also in literature and comics, where the sheer number of works that directly or indirectly reflected the nuclear *Zeitgeist* is virtually impossible to establish with any certainty. The nuclear threat permeated films, novels, novellas, short stories, comics, and various forms of popular and pulp fiction, appearing across a wide range of genres and subgenres. The atomic age thus gave popular culture not merely a new subject, but an entire repertoire of motifs, fears, and imagined scenarios that would captivate audiences throughout much of the Cold War.

Within this extensive and generically diverse body of work, three broad narrative patterns can be identified through which popular culture gave shape to the nuclear threat: the *Red Alert* narrative, the *Macabre* narrative, and the post-apocalyptic narrative.[4]

The first pattern takes the form of the *Red Alert* narrative, in which the plot revolves around a nuclear crisis that has not yet escalated into open conflict but is rapidly pushing the world toward the brink of self-destruction. Its dramatic structure is driven by

[3] For a more detailed discussion of the role of popular culture in shaping representations of nuclear war and its aftermath, see Ajzenhamer, V. (2024) *Celuloidna apokalipsa: Kako je Amerika naučila da brine i da se plaši A-bombe*, Belgrade: Službeni glasnik; Ajzenhamer, V. *It's a mad, mad post-apocalyptic world*: Popularna kultura u službi nuklearnog odvraćanja, in: *Geopolitički interesi velikih sila i strateška bezbednost malih država*, eds. Kopanja, M. and Ajzenhamer, V. (2022), Belgrade: University of Belgrade – Faculty of Security Studies, pp. 28–65.

[4] The three narrative patterns employed in this paper were mapped in the course of the author's previous research on representations of nuclear threat in popular culture, which also provides a detailed account of the methodology used for their identification and classification. See Ajzenhamer, V. (2024), op. cit.; Ajzenhamer, V. (2022), op. cit.

the escalating crisis: communication between the opposing sides becomes increasingly difficult or breaks down altogether, the space for rational decision-making narrows, while the actions of political leaders, military commanders, intelligence agencies, or, in some variants, computer systems may trigger a chain of events leading to open nuclear conflict. Intercontinental ballistic missiles, strategic bombers, and nuclear submarines are placed on alert, while the protagonists struggle to halt the machinery of escalation before the crisis passes the point of no return.

The second pattern takes the form of the *Macabre* narrative, or narrative of destruction. Unlike the *Red Alert* narrative, in which nuclear catastrophe remains a threat that can still be averted, here the critical threshold has already been crossed and nuclear war or disaster becomes a reality. The focus of the narrative shifts from preventing conflict to confronting its immediate and devastating consequences: mass casualties, the destruction of cities, environmental devastation, and the collapse of the conditions that sustained the existing way of life.

The third pattern is the post-apocalyptic narrative, which shifts attention to "the day after" and the struggle for survival among those who have endured a nuclear catastrophe. Unlike the *Macabre* narrative, its primary focus is not on the act of destruction itself or its immediate consequences, but on life in a world irreversibly transformed by it. Survivors must contend with radiation, shortages of essential resources, the collapse of political and social institutions, violence, and various forms of civilizational regression. Nuclear catastrophe, then, does not mark the end of the story but its beginning: a point of departure for imagining the social and political orders that emerge from the ruins of the old world.

Each of the three narrative patterns rests on a distinctive set of motifs that shape how the nuclear threat is represented.[5] For the purposes of this article, the focus will be on the *Red Alert* narrative, since, as will be shown, *Watchmen* itself falls within this pattern. Its internal structure is organized around three interconnected motifs: fear of the Other,[6] the problem of human rationality, and technological fatalism. The first associates the nuclear threat with an enemy beyond national borders, constructed simultaneously as politically, ideologically, and culturally different. In the Cold War context, the Soviet Union primarily occupied the position of the Other.[7] Popular culture may reproduce and legitimize this image, but it may also challenge it by portraying fear of the enemy as a product of mutual distrust, ideological representations, and Cold War prejudices.

---

[5] See: Ajzenhamer, V. (2024), op. cit., pp. 89–91.

[6] For more on the concept of Otherness, see Wendt, A. (2014) *Društvena teorija međunarodne politike*, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Fakultet političkih nauka, p. 195; Neumann, I. B. (2011) *Upotrebe Drugog – „Istok" u formiranju evropskog identiteta*, Beograd: Službeni glasnik and Beogradski centar za bezbednosnu politiku; Harle, V. (1996) Otherness, Identity, and Politics: Towards a Framework of Analysis, *The European Legacy* Vol. 1, No. 2, pp. 409–414.

[7] For more on the construction of Russia and the Soviet Union as the Other, see Hofbauer, H. (2017) *Slika neprijatelja - Rusija: Istorija jedne demonizacije*, Beograd: Albatros plus; Neumann, I. B. op. cit., pp. 117–125.

The second motif concerns the problem of human rationality and the ability of political and military actors to avoid crossing the nuclear threshold even at moments of extreme crisis. In more optimistic versions of the narrative, reason serves as the final barrier against catastrophe: communication is restored, miscalculations are corrected, and the machinery of escalation is halted before it produces irreversible consequences. More pessimistic variants, by contrast, emphasize the limits of human judgment and the possibility that fear, ideology, misperception, or miscalculation may override rational decision-making, causing the *Red Alert* narrative to turn into a narrative of destruction. Closely related to this problem is the motif of technological fatalism, rooted in the assumption that technological systems designed to provide security may simultaneously narrow the scope for human decision-making and diminish the ability to control the consequences of their use. In the nuclear context, technological progress thus acquires a paradoxical character: means developed to enhance defensive capabilities simultaneously create the possibility of total destruction. It is at the intersection of these three motifs that *Watchmen* enters the tradition of the *Red Alert* narrative, while adapting it to the distinctive logic of the superhero genre.

The ninth art played a significant role in shaping the nuclear imagination of the Cold War. European comics engaged with the nuclear threat through all three of the narrative patterns outlined above, but found particularly fertile ground in the post-apocalyptic narrative, with stories set in worlds that had survived nuclear war or some other catastrophe of civilizational proportions. During the Cold War, the European comics scene produced notable series such as Enrique Romero's *AXA*, Moore's *V for Vendetta*, and Hermann Huppen's *Jeremiah*, alongside the post-apocalyptic works of Philippe Druillet. Although differing in their aesthetics, visual styles, and political messages, these comics share an interest in the social and political consequences of the collapse of the existing civilizational order.[8]

Across the Atlantic, American comics added another dimension to representations of the nuclear threat, largely because of the superhero genre's dominant position in the US market. Beyond the question of whether a story unfolds before, during, or after a nuclear catastrophe, superhero comics also explore the nature of nuclear power itself and the consequences of possessing it. This engagement with nuclear themes in American comics can be broadly divided into two metanarratives: an affirmative one, in which nuclear energy becomes a source of extraordinary abilities used to protect society, and a critical one, in which that same power becomes a source of threat and destruction, or produces abilities that challenge the existing order.[9]

The affirmative metanarrative became particularly prominent in superhero comics, where fear of the atomic bomb and fascination with the possibilities of nuclear energy converged into a distinctive imagination of power. Radiation, atomic experiments, and

[8] See Ajzenhamer, V. (2022), op. cit., p. 41.

[9] See Fernández Sánchez, J. (2022) "Atomic Motifs in the Superhero Comics of the Atomic Age", *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, No. 21, accessed August 26, 2026, https://www.tebeosfera.com/documentos/motivos_atomicos_en_el_comic_de_superheroes_de_la_edad_atomica.html.

technologies associated with Cold War competition became recurring sources of superhuman abilities. In the United States, where DC and Marvel dominated the market, the atomic age thus provided a powerful impetus for the further development of the superhero genre. DC's Captain Atom, the Atom, and Firestorm offer direct examples of this nuclear imagination, while during the first half of the 1960s Marvel incorporated nuclear and Cold War themes into the origin stories of an entire generation of its most iconic characters. As Matthew Costello points out, of the ten new Marvel characters created between 1961 and 1964, eight either acquired their powers through radiation or had origins directly linked to the specific circumstances of the Cold War.[10] The Hulk, for example, is created by the explosion of a gamma bomb; Spider-Man acquires his abilities from the bite of a radioactive spider; and the origin of the Fantastic Four directly reflects the dynamics of the space race.[11] As Rui Lopes observes, "The zeitgeist reached the comic book industry, where creators drew on tropes from the most popular genre – superhero adventures – to deliver exuberant, symbol-laden tales."[12]

In this context, American comics, and the superhero genre in particular, can be said to have approached the nuclear question far more optimistically than either European comics or American film. In the stories of DC and Marvel, the bomb performed an almost alchemical function. In the real world, it threatened to reduce human beings to ashes; in comics, it transformed them into gods. Much of American Cold War comics rested on the premise that atomic power could be tamed, harnessed, and turned into an instrument of protection. Radiation brought not death but transformation; nuclear energy marked not the end, but the beginning of an adventure. Even post-apocalyptic comics outside the superhero genre, despite their pronounced anthropological pessimism and depictions of devastated worlds, never entirely abandoned this logic. On the contrary, they too created heroes whose exploits sustained the belief that humanity could survive, adapt, and find a way through the ruins of the atomic age.[13]

In this sense, *Watchmen* can be read as a hybrid of the classic *Red Alert* narrative and a critical interrogation of the affirmative logic of American superhero comics, according to which extraordinary power, including power derived from nuclear energy, can be harnessed to protect society and provide security. Moore and Gibbons adopt the basic dramatic structure of the *Red Alert* narrative – a world confronted with an escalating international crisis and the prospect of nuclear war – but transpose it into a superhero universe in which a single actor possesses power capable of radically altering the existing strategic

[10] Costello, M. J. (2009) *Secret Identity Crisis: Comic Books and the Unmasking of Cold War America*, New York: Continuum, p. 62.

[11] For a detailed overview of Marvel's nuclear and radiation-related superheroes, see Scott, M. (2021) *The Periodic Table of Marvel*, London: Dorling Kindersley Limited, pp. 8–15.

[12] Lopes, R. (2019) "'must we all remain helpless?': Superman vs. the Nuclear Threat in the Late Cold War", *ImageTexT: Interdisciplinary Comics Studies, Vol. 10, No. 2, p. 5.*

[13] For example, see Broome, J. and Anderson, M. (1960) The Rise of the Atomic Knights!, *Strange Adventures*, No. 117, DC Comics, June 1960. See also Grand Comics Database, "Strange Adventures (DC, 1950 series) #117," accessed August 25, 2026, https://www.comics.org/issue/15675/

balance between the militarily and ideologically opposed blocs of the Cold War. Two traditions of the nuclear imagination, developed during the Cold War from markedly different premises, thus converge within the same narrative: the pessimistic logic of *Red Alert*, rooted in the fear of losing control over a nuclear crisis, and the more optimistic superhero vision of extraordinary power as a means of protection against threat.

This convergence is particularly significant given that Moore and Gibbons, both British authors, created *Watchmen* for an American publisher and within the predominantly American tradition of superhero comics. Rather than simply adopting its underlying assumptions, they subject them to critical scrutiny: the presence of near-absolute power does not eliminate the nuclear threat from the world of *Watchmen* but instead becomes an integral part of the political and strategic problem the work explores.

Moore and Gibbons challenge not only the possibility that extraordinary power might be abused, but also the assumption that possessing such power, even when it is intended to provide protection, cannot itself become a source of threat and trigger the spiral of the security dilemma. The traditional superhero question of who possesses extraordinary power and how it is used thus gives way to a far more complex political question: what does the very existence of such power do to relations between individuals and, more importantly, between states? This question leads directly to the political context in which *Watchmen* was created: the Cold War and the logic of nuclear deterrence.

The MAD(ness) that inspired Moore and Gibbons

The fictional world of *Watchmen* cannot be understood without reference to its real-world counterpart: a Cold War order that rested for decades on the logic of nuclear deterrence and the fragile architecture designed to prevent nuclear escalation. Mutual nuclear deterrence emerged from the strategic stalemate that developed between the United States and the Soviet Union following the end of the American atomic monopoly and nuclear superiority. By the early 1960s, the nuclear arsenals of the two superpowers had reached a level that allowed each side to inflict unacceptable damage on the other, both by striking its military capabilities and by destroying cities, population centers, and industrial infrastructure.[14] The emergence of approximate nuclear parity transformed the very nature of strategic competition: the prospect of military victory became increasingly difficult to separate from the risk of one's own destruction. Under these conditions, the primary function of nuclear weapons increasingly shifted away from their actual use toward their ability to deter an adversary through the threat of unacceptable retaliation. This logic rested on the assumption of rational decision-making: if an adversary is convinced that an attack cannot prevent a retaliatory strike and that any advantage gained through a first strike would be outweighed by the consequences of retaliation, the rational choice is not to initiate war in the first place.[15]

[14] Ajzenhamer, V. (2024), op. cit., p. 60.

[15] Wittkopf, E. R., Kegley, C. W. Jr. and Scott, J. M. (2003) *American Foreign Policy: Pattern and Process*, 6th ed., Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning. p. 96.

The crucial condition for such deterrence was the ability to survive a first nuclear strike while retaining a sufficient portion of the arsenal to inflict unacceptable damage on the adversary.[16] The Kennedy administration initially articulated this logic through the concept of assured destruction: even if the Soviet Union struck first, the United States had to retain sufficient nuclear forces to launch a devastating retaliatory strike.[17] The rapid expansion of Soviet nuclear capabilities, however, made this logic reciprocal. The ability to inflict unacceptable damage was no longer an American privilege; the other side now possessed it as well. Assured destruction thus evolved into mutually assured destruction – MAD – an acronym that almost ironically captured the nature of the strategic relationship it described.[18] Nuclear war between the two superpowers became "mad" precisely because crossing the nuclear threshold threatened to negate the traditional purpose of warfare itself: the attainment of political objectives through military victory.[19]

This was also the fundamental paradox of MAD. Strategic stability rested not on the ability of the two superpowers to protect themselves against nuclear attack, but precisely on their mutual vulnerability. Peace depended on both sides believing that neither could launch a first strike and simultaneously escape the unacceptable consequences of retaliation. Nuclear vulnerability was thus transformed from a weakness into one of the preconditions of strategic stability: the security of each side depended on the knowledge that its adversary was capable of destroying it, just as deterring that adversary depended on its awareness of its own vulnerability. Hedley Bull therefore argued that the nuclear standoff between the superpowers marked a departure from the Clausewitzian logic of war, as the traditional objective of achieving victory gave way to a far more elemental imperative – the preservation of one's own survival.[20] Nuclear weapons thus represented both a means of defense and a source of existential threat, while the prospect of mutual destruction functioned simultaneously as the most terrifying possible consequence of deterrence failure and as one of the principal foundations on which deterrence itself rested.

MAD, however, was never the only or an immutable framework of American strategic thought. Beginning with the Nixon administration, the 1970s saw growing efforts to replace the rigid equilibrium between successful deterrence and total nuclear destruction with more flexible options. James Schlesinger, who served as Secretary of Defense under Richard Nixon and Gerald Ford, advocated the possibility of limited nuclear use, particularly selective strikes against military targets, which would allow the United States to respond to Soviet aggression without automatically resorting to massive retaliation and uncontrolled escalation.[21] This departure from the rigid logic of assured destruction was

[16] Wittkopf, E. R., Kegley, C. W. Jr. and Scott, J. M. (2003), op. cit., p. 96; Stojanović, B. (2013) "Preispitivanje teorije i prakse nuklearnog odvraćanja", *Nacionalni interes*, Vol. 17, No. 2, pp. 144–145.
[17] Ajzenhamer, V. (2024), op. cit., pp. 60-61
[18] Ajzenhamer, V. (2024), op. cit., p. 61
[19] Bull, H. (1968) "Strategic Studies and Its Critics", *World Politics*, Vol. 20, No. 4, p. 594.
[20] Bull, H. (1968), op. cit., p. 594.
[21] Trask, R. R. (1985) *The Secretaries of Defense: A Brief History, 1947–1985*, Washington, D.C.: Historical Office, Office of the Secretary of Defense, p. 41.

further developed under the Carter administration and formally codified in 1980 through Presidential Directive 59 (PD-59).[22] The directive adopted the so-called *countervailing strategy*, intended to provide US strategic planners with a broader range of selective options, including strikes against Soviet military forces, command structures, and war-fighting capabilities, while seeking to keep any nuclear conflict below the threshold of total mutual destruction.[23] Yet neither attempts to make nuclear war limited nor the development of more precise and flexible options for waging it eliminated the fundamental paradox underlying the strategic balance between the two superpowers. As long as both Washington and Moscow retained the ability to survive a first strike and retaliate, their security remained inextricably tied to mutual vulnerability and the threat of mutual destruction.

Ronald Reagan's arrival in the White House further accelerated the shift in US nuclear strategy that had begun during the previous decade. Reagan shared the concerns of conservative military, political, and scientific circles that the American strategic position vis-à-vis the Soviet Union had gradually eroded over the course of the 1970s. Two key legacies of Nixon's foreign policy came under particular criticism: détente, which sought to ease Cold War tensions through political dialogue and the stabilization of relations between the two superpowers,[24] and the Strategic Arms Limitation Talks (SALT), through which Washington and Moscow sought to constrain further growth in certain categories of their nuclear arsenals. Reagan and those who shared his views argued that this approach had failed to halt the expansion of Soviet military power and had instead allowed Moscow to strengthen its strategic position, potentially undermining the credibility of US nuclear deterrence.

This perception was reinforced by the Soviet military intervention in Afghanistan in late 1979, when Moscow deployed its armed forces to the country to preserve a pro-Soviet regime. The intervention dealt a major blow to détente and contributed to a return to more overt confrontation in US-Soviet relations.[25] For Reagan and other advocates of a harder line toward the Soviet Union, Afghanistan provided both evidence that Moscow was prepared to use military force to preserve and expand its geopolitical influence and an argument for the claim that weakening American nuclear power could encourage, rather than contain, Soviet expansionism. The Reagan administration therefore continued to develop the more flexible nuclear options inherited from its predecessors, but incorporated them into a far more ambitious effort to restore American military and technological superiority.

---

[22] Presidential Directive/NSC-59, "Nuclear Weapons Employment Policy," July 25, 1980, *Foreign Relations of the United States, 1977–1980*, Vol. IV, National Security Policy, Document 208, accessed August 26, 2026, https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1977-80v04/d208

[23] Wittkopf, E. R., Kegley, C. W. Jr. and Scott, J. M. (2003), op. cit., p. 97.

[24] Kopanja, M. (2022) *Geopolitički pristup utvrđivanju delotvornosti koncepta velike strategije obuzdavanja: studija slučaja Sjedinjene Američke Države 1979–1989*, doctoral dissertation, Belgrade: University of Belgrade – Faculty of Security Studies, pp. 164–170, accessed August 26, 2026, https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/handle/123456789/5056.

[25] Kopanja, M. (2022), op. cit., pp. 180–183.

Underlying this approach was the assumption that credible deterrence required the United States to be capable of responding across the full spectrum of possible Soviet escalation. As early as October 1981, the Reagan administration replaced Carter's PD-59 with National Security Decision Directive 13 (NSDD-13),[26] retaining the logic of flexible nuclear options while placing greater emphasis on the ability of the United States to deny the Soviet Union the possibility of achieving military victory at any level of conflict. Should deterrence nevertheless fail, US nuclear forces had to be capable not only of retaliation but also of sustaining operations throughout a protracted nuclear conflict.

This strategic reasoning closely resembled the concept of "escalation dominance," derived from the theoretical work of Herman Kahn, a former RAND Corporation analyst and founder of the Hudson Institute. Kahn conceptualized conflict escalation as a ladder of 44 rungs, extending from initial crisis maneuvers to uncontrolled nuclear war and civilizational destruction.[27] Escalation dominance did not necessarily entail the complete destruction of the adversary; rather, it meant maintaining a sufficiently favorable balance at each successive level of conflict to make further escalation appear less advantageous to the adversary than restraint or withdrawal.[28] In the nuclear strategy of the early Reagan years, this meant preparing US forces not only to survive a first strike and retaliate, but also for the possibility of a protracted conflict in which the capacity for continued political and military action could be preserved.

This approach reflected a growing skepticism toward MAD as a sufficient foundation for strategic stability. Reagan feared that advances in Soviet strategic forces could undermine the survivability of the US nuclear arsenal and, consequently, the credibility of the second-strike capability on which mutual deterrence depended. The modernization of US strategic forces was therefore presented as a means of restoring a more stable balance in which Moscow could no longer count on the possibility of a successful first strike. At the same time, Reagan's opposition to MAD was not driven solely by military-strategic considerations. To him, the very idea of lasting peace resting on the ability of two superpowers to destroy one another represented a deeply troubling foundation for international security. In his memoirs, he would later describe MAD as "the craziest thing I ever heard of."[29]

The attempt to make deterrence more flexible, however, generated a paradox of its own. If nuclear weapons were no longer conceived solely as an ultimate threat whose primary purpose was never to be used, but as instruments whose limited and controlled use could be incorporated into plans for a possible war, the question arose

[26] National Security Decision Directive 13, "Nuclear Weapons Employment Policy," October 13, 1981, *National Security Archive*, accessed August 30, 2026, https://nsarchive.gwu.edu/document/20309-national-security-archive-doc-24-national

[27] Kahn, H. (1965) *On Escalation: Metaphors and Scenarios*, New York: Frederick A. Praeger, p. 88.

[28] Fitzsimmons, M. (2017) "The False Allure of Escalation Dominance", *War on the Rocks*, accessed August 26, 2026, https://warontherocks.com/2017/11/false-allure-escalation-dominance/.

[29] Reagan, R. (1990) *An American Life*, New York: Simon & Schuster, p. 13.

whether such a strategy actually strengthened the credibility of deterrence or, on the contrary, lowered the threshold for nuclear use. Critics warned that there was no reliable mechanism for containing a nuclear exchange within predetermined limits once it had begun, nor any guarantee that the adversary would accept the same rules for limiting the conflict. The distinction between limited and general nuclear war thus remained far clearer in strategic models than it would necessarily be in an actual conflict.[30]

Reagan sought a way out of the paradox of nuclear deterrence through technological innovation. In a televised address on March 23, 1983, he called on the American scientific community to explore the possibility of developing a system capable of intercepting enemy ballistic missiles before they could reach the territory of the United States or its allies.[31] This call gave rise to the Strategic Defense Initiative – SDI – soon popularly dubbed "Star Wars," conceived as a long-term research and development program combining multiple technologies to provide defense against strategic ballistic missiles. Its political and strategic ambition, however, extended far beyond the development of yet another weapons system. Reagan presented SDI as a means of gradually moving beyond an order in which peace depended on the threat of nuclear retaliation: instead of deterrence based on the ability to destroy the adversary, security would rest on the ability to achieve near-absolute protection against attack. This was precisely what made the initiative both revolutionary and deeply controversial. Technological superiority promised a way out of the paradox of mutual vulnerability on which MAD rested, but at the same time raised a fundamental question: what would happen to strategic stability if only one of the two superpowers acquired the ability to shield itself from the other's retaliation?

The extent to which strategic stability had already become burdened by mistrust and fear of an adversary's first strike by the early 1980s was starkly demonstrated by NATO's *Able Archer 83* exercise, conducted from November 7 to 11, 1983. The exercise simulated the transition from conventional to nuclear conflict and the decision-making procedures that would accompany such an escalation, but it took place at a moment of exceptionally strained US-Soviet relations. The Soviet leadership, already concerned about the possibility of a surprise Western attack, interpreted certain elements of the exercise as potentially concealing genuine preparations for a first strike, prompting parts of the Soviet nuclear forces to raise their level of combat readiness.[32] Subsequently declassified documents revealed that Soviet concerns were not merely a product of propaganda

[30] Keeny, S. M. Jr. and Panofsky, W. K. H. (1981) "MAD versus NUTS: Can Doctrine or Weaponry Remedy the Mutual Hostage Relationship of the Superpowers?", *Foreign Affairs*, Vol. 60, No. 2, p. 290.
[31] Reagan, R. (1983) "Address to the Nation on Defense and National Security," March 23, 1983, Ronald Reagan Presidential Library, accessed August 26, 2026, https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/address-nation-defense-and-national-security.
[32] Jones, N. (ed.) (2018) "The Soviet Side of the 1983 War Scare", *National Security Archive*, Briefing Book No. 647, November 5, 2018, accessed August 26, 2026, https://nsarchive.gwu.edu/briefing-book/aa83/2018-11-05/soviet-side-1983-war-scare

and that NATO, despite having no intention of starting a war, had through its actions generated signals that the other side could interpret as preparations for precisely such a conflict. *Able Archer* thus offers an almost paradigmatic illustration of the nuclear-age security dilemma: measures one side regards as defensive may generate a sense of imminent threat in the other, triggering a response that brings both sides closer to a conflict neither actually wants.

Mikhail Gorbachev's rise to the leadership of the Soviet Union in March 1985 opened the possibility of a different approach to nuclear competition. Following Reagan and Gorbachev's first meeting in Geneva in November of that year, where the two leaders jointly affirmed that a nuclear war cannot be won and must therefore never be fought, the Soviet leader put forward a far more ambitious initiative in January 1986. He proposed a three-stage process that would lead to the complete elimination of nuclear weapons by the end of the twentieth century. The first stage called, among other measures, for a 50 percent reduction in US and Soviet strategic arsenals and the elimination of intermediate-range nuclear missiles from Europe, while subsequent stages would extend the process to the other nuclear powers and ultimately eliminate the remaining nuclear weapons altogether.[33] The proposal, however, contained an element that would soon become the central point of contention with Washington: restrictions on the development, testing, and deployment of weapons in space, directly challenging the future of SDI.[34]

The nuclear disaster at Chernobyl on April 26, 1986, introduced an entirely different dimension into this strategic debate. The accident at a civilian nuclear reactor was not equivalent to the use of nuclear weapons, but it brought radiation, contamination, and the transboundary consequences of a nuclear incident out of the realm of strategic projections and into the direct experience of European societies. For Gorbachev, the disaster further reinforced his already established conviction that the nuclear arms race was unsustainable; much later, he would describe Chernobyl as an event that enabled him to envision more clearly the consequences of an actual nuclear war.[35] It is important, however, not to reverse the direction of causality: the Soviet initiative for the elimination of nuclear weapons preceded Chernobyl by several months. The disaster did not produce Gorbachev's nuclear turn, but it provided his already existing disarmament policy with dramatic confirmation of the physical and social consequences of uncontrolled nuclear energy. In May 1986, in his first major public address on Chernobyl, Gorbachev ex-

[33] Shultz, G. P. (1986) "Memorandum From Secretary of State Shultz to President Reagan: New Gorbachev Proposal," January 15, 1986, *Foreign Relations of the United States, 1981–1988*, Vol. V, Soviet Union, March 1985–October 1986, Document 177, accessed August 26, 2026, https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1981-88v05/d177.

[34] Gorbachev, M. (1986) "Letter to President Ronald Reagan" January 14, 1986, Ronald Reagan Presidential Library, accessed August 26, 2026, https://nsarchive.gwu.edu/document/22092-document-01-general-secretary-mikhail-gorbachev

[35] Gorbachev, M. (2006) "Turning Point at Chernobyl," *Daily Times*, April 17, 2006, accessed August 26, 2026, https://www.gorby.ru/en/presscenter/2006/04/view-turning-point-at-chernobyl-mikhail-s-gorbachev-kopiya.

plicitly linked the disaster to the need to halt the arms race and once again invoked his initiatives for nuclear disarmament.[36]

The culmination of this process came on October 11–12, 1986, when Reagan and Gorbachev met in Reykjavik. Originally conceived as a preparatory meeting for a subsequent formal summit, the encounter evolved into one of the most radical discussions of nuclear disarmament of the entire Cold War. The two leaders moved significantly closer on dramatic reductions in strategic arsenals and the elimination of entire categories of nuclear weapons, with their discussions at one point extending to the possibility of eliminating nuclear weapons altogether. Paradoxically, SDI – the program Reagan had presented as a means of freeing the world from its dependence on nuclear retaliation – became the principal obstacle to an agreement on radical nuclear disarmament. Gorbachev insisted that strategic defense research over the following ten years remain confined to laboratory research and within the limits of the ABM Treaty,[37] fearing that an American technological breakthrough could allow Washington to gain a strategic advantage; Reagan rejected such restrictions, regarding them as tantamount to abandoning SDI.[38]

Reykjavik did not fail because Reagan and Gorbachev disagreed over the desirability of reducing nuclear arsenals; on the contrary, their positions converged during the talks to a degree that would have been difficult to imagine only a few years earlier. The crucial point of contention was strategic defense. For Reagan, SDI offered the prospect of one day basing nuclear deterrence on protection rather than the threat of retaliation; for Gorbachev, an American capability to defend against a Soviet second strike could undermine the very balance on which strategic stability rested and potentially restore US nuclear supremacy. The technology conceived as a means of moving beyond MAD thus became, at the same time, an obstacle to an agreement that might have dismantled it. Reykjavik ended without an agreement, but not without consequences: the convergence achieved in Iceland paved the way for further negotiations and the signing of the INF Treaty in 1987.[39] For the purposes of this article, however, its significance is even more immediate: at the very moment Moore and Gibbons were publishing *Watchmen, Cold War politics was confronting*

[36] Gorbachev, M. S. (1986) "Speech on Soviet Television," May 14, 1986, *Novosti Press Agency*, accessed August 26, 2026, https://www.upi.com/Archives/1986/05/14/Gorbachevs-speech-text/3819516427200/

[37] The 1972 Anti-Ballistic Missile (ABM) Treaty between the United States and the Soviet Union limited the deployment of systems designed to defend against strategic ballistic missiles.

[38] "Memorandum of Conversation: Final Meeting, Reykjavik Summit," October 12, 1986, Ronald Reagan Presidential Library, accessed August 26, 2026, https://www.reaganlibrary.gov/public/documents/reykjavik-memorandum.pdf; Reagan, R. (1986) "Remarks at a Meeting With Officials of the State Department and the U.S. Arms Control and Disarmament Agency on the Meetings in Iceland With Soviet General Secretary Gorbachev," October 14, 1986, Ronald Reagan Presidential Library, accessed August 26, 2026, https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/remarks-meeting-officials-state-department-and-us-arms-control-and-disarmament

[39] The 1987 Intermediate-Range Nuclear Forces (INF) Treaty prohibited US and Soviet ground-launched ballistic and cruise missiles with ranges between 500 and 5,500 kilometers.

a paradox in which technological power, conceived as a way out of mutual vulnerability, simultaneously generated new mistrust and a new security dilemma.

Nuclear deterrence and the Watchmaker's Paradox

The narrative-interpretive analysis of *Watchmen* that follows will focus on several interconnected motifs and narrative patterns: counterfactuality as a means of constructing an alternative political reality; nuclear fear and the anticipation of catastrophe; Dr. Manhattan as the embodiment of near-absolute power; the transformation of the Cold War balance of power produced by his existence; the pursuit of invulnerability; and, finally, the motif of the clock and countdown that permeates the entire work. By examining the interplay among these elements, the analysis will explore how Moore and Gibbons problematize the relationship between power, vulnerability, and security in the nuclear age.

Although the political world of *Watchmen* is built around an alternate history of the United States in which Richard Nixon remains president into the 1980s, the political context Moore seeks to problematize is that of Reagan's America. Such a reading is by no means a retrospective attribution of political meaning to the work. Moore himself makes clear where he drew his inspiration for the world of *Watchmen*:

> *I also wanted to write about power politics. Ronald Reagan was president. But I was worried readers might switch off if they thought I was attacking someone they admired. So we set «Watchmen» in a world where Richard Nixon was in his fourth term - because you›re not going to get much argument that Nixon was scum! For me, the ‹80s were worrying. ‹Mutually assured destruction›. ‹Voodoo economics›. A culture of complacency... I was writing about the times I lived in.*[40]

Explaining the decision to replace the sitting US president with Nixon, Moore notes that they wanted to avoid provoking an immediate political reaction from segments of the American audience:

> *Rather than, say, mention Ronald Reagan, who for some reason many people seem to like, we used Richard Nixon. Mentioning Reagan within the confines of this story would probably cause a lot of people simply to switch off and not get to the more important ideas we wanted to transmit.*[41]

The fictional Nixonian America thus provides the authors with a degree of political distance from the reality they seek to address, something Moore confirms even more directly in an interview conducted while the series was still being published. Asked whether the critical portrayal of the United States in *Watchmen* represented a continuation of

[40] Moore, A. and Gibbons, D. et al. (2005) "Watchmen: An Oral History", interview by Jeff Jensen, *Entertainment Weekly*, October 21, 2005, accessed August 26, 2026, https://ew.com/books/2005/10/21/watchmen-oral-history/

[41] Moore, A., quoted in Hoberek, A. (2017) *Considering Watchmen: Poetics, Property, Politics*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, pp. 126–127.

his critical stance toward American politics, he responded unequivocally: "This is not anti-Americanism, it's anti-Reaganism."[42]

Moore's critique of Reagan's America was directly connected to the way it perceived its own power and the nuclear threat. Reflecting on the political atmosphere in which *Watchmen* was created, Moore points to a segment of American society that, despite the dangers of the nuclear age, had developed a certain sense of invulnerability: "at the moment a certain part of Reagan's America isn't scared. They think they're invulnerable."[43] Moore directly links this sense of security to the broader social downplaying of the nuclear threat:

> *The society that just thinks that they can do whatever they want because they're invulnerable, they're not afraid, and they can gloss over the terror of the nuclear stockpiles, the world situation and all that and just think, "Hey, we're doing all right, we're OK." That's unhealthy.44*

This relationship between power, a sense of invulnerability, and nuclear danger is particularly important for understanding the political horizon of *Watchmen*. Nuclear anxiety in the work stems not only from the destructive power of atomic weapons, but also from the paradox that the very belief in one's own superiority and security may diminish awareness of the risks that such power itself generates.

Nuclear anxiety in *Watchmen*, however, is not merely an element of the political background but one of the fundamental organizing threads of the narrative itself. Explaining the atmosphere he sought to create, Moore notes that while working on the series he wanted to convey a sense of continuously awaiting catastrophe, encapsulated in the simple question: "When's it going to happen?"[45] This formulation corresponds almost exactly to the logic of the *Red Alert* narrative described above, whose focus is not on nuclear war itself but on a world living in its immediate shadow. In this sense, *Watchmen* also clearly exhibits the three key motifs of this narrative pattern. Fear of the Other is embodied in the ever-present threat of Soviet-American conflict and the possibility that an international crisis might spiral out of control at any moment. As Youngquist observes, "*Watchmen presents a hypothetical test case for the doomsday scenario wired into the cultural software of the Cold War*," while its alternative world is likewise structured by the familiar East-West antagonism between the United States and the Soviet Union.[46]

The problem of rationality emerges through the question of whether the political leaders and military systems of the two superpowers are capable of managing a crisis

[42] Moore, A. and Gibbons, D. (1987) "A Portal to Another Dimension: Alan Moore, Dave Gibbons, and Neil Gaiman", interview moderated by Neil Gaiman, *The Comics Journal*, No. 116, July 1987, accessed August 26, 2026, https://www.tcj.com/a-portal-to-another-dimension-alan-moore-dave-gibbons-and-neil-gaiman/

[43] Moore, A. and Gibbons, D. (1987), op. cit.

[44] Moore, A. and Gibbons, D. (1987), op. cit.

[45] Moore, A. and Gibbons, D. (1987), op. cit.

[46] Youngquist, P. (2013), op. cit.

whose consequences could be catastrophic. Finally, the motif of technological fatalism is present in the depiction of a world whose fate is increasingly shaped by nuclear arsenals, deterrence systems, and the logic of the arms race – that is, by technologies created to prevent war but simultaneously capable of transforming it into a civilizational catastrophe. It is therefore hardly surprising that Moore explicitly links the creation of *Watchmen* to his opposition to the nuclear arms race, stating that he believed "Ronald Reagan was a bad president and that the Arms Race was wrong."[47]

If the nuclear arms race provided the political backdrop to *Watchmen*, its most important narrative expression is undoubtedly the character of Dr. Manhattan. His origin is directly linked to nuclear technology: following an accident at a research facility in 1959, physicist Jon Osterman is disintegrated inside an intrinsic field chamber,[48] only to gradually reconstruct his own body and return as a being of almost unlimited capabilities.[49] At first glance, this origin story almost perfectly reproduces the affirmative nuclear metanarrative of American superhero comics discussed in the previous section: a technology capable of destroying a human being instead produces a more powerful, almost godlike form, while this newly acquired power is placed at the service of protecting the state and society. Yet it is precisely through Dr. Manhattan that Moore and Gibbons push this convention to its ultimate political and strategic consequences. Moore confirms that, in creating the character, they consciously began by considering what the actual existence of an atomic superhuman would imply: "With Dr. Manhattan we were thinking about the implications of a nuclear superhero…"[50] Dr. Manhattan's nuclear origin thus ceases to function merely as a genre mechanism for creating a superhero and instead becomes a point of departure for examining the political consequences of possessing near-absolute power.

The genealogy of Dr. Manhattan further reinforces this connection to the nuclear imagination of American superhero comics. When Moore and Gibbons began work on *Watchmen*, they initially intended to base the story on superheroes formerly published by Charlton Comics, whose rights had previously been acquired by DC. After the editorial team decided to preserve these characters for future use, the authors developed their own heroes while retaining the Charlton superheroes as conceptual points of departure.[51] Dr. Manhattan's immediate predecessor was thus Captain Atom, a superhero whose powers were linked to atomic energy. Moore confirms that "the idea of Captain Atom as a nuclear super-hero" provided the starting point for the creation of Dr. Manhattan, but also that transforming the original character allowed the authors to take

[47] Moore, A. (2012) "The Alan Moore Interview", interview by Gary Groth, *The Comics Journal*, June 13, 2012, originally published in *The Comics Journal*, No. 118 (1987), accessed August 26, 2026, https://www.tcj.com/the-alan-moore-interview-118/.

[48] In *Watchmen*, the "intrinsic field" refers to a fictional physical field that determines the structure and interactions of matter at the subatomic level.

[49] Moore, A. and Gibbons, D. (2022) *Nadzirači*, trans. Goran Skrobonja, 2nd ed., Belgrade: Čarobna knjiga, Chapter IV.

[50] Moore, A. (2012), op. cit.

[51] "Watchmen", *Watchmen Wiki*, op.

the concept a step further: Captain Atom had "the shadow of the atom bomb" hanging over him, whereas Manhattan, as a kind of "quantum super-hero," opened the way for exploring the much broader implications of nuclear and quantum science.[52]

In this way, Moore and Gibbons adopt the pattern deeply rooted in American superhero comics – the transformation of atomic energy from a source of destruction into a source of superhuman power – but alter its fundamental function. Rather than simply accepting the premise that extraordinary power naturally produces an extraordinary protector, they ask what political, social, and strategic consequences would follow if such a being actually existed. It is precisely at this point that the deconstruction of the superhero genre develops into a polemical engagement with contemporary international politics.

By transforming the nuclear superhero into an actor in international politics, Moore and Gibbons simultaneously alter the meaning of his power. Dr. Manhattan is not merely a protector of American society; he becomes a strategic asset of the United States whose presence radically transforms the existing Cold War balance of power. His near-absolute power enables Washington to achieve a degree of military superiority unattainable through conventional or nuclear armament, most clearly demonstrated by the alternative outcome of the Vietnam War. With Dr. Manhattan's involvement, the American intervention ends in victory, Vietnam becomes the 51st US state, and Nixon's political position is further strengthened.[53] The consequences of Manhattan's existence, however, extend far beyond the outcome of a single war. While still working on the series, Moore described precisely this dimension of the character in terms of a transformation of the global balance of power: "Since he's strongly aligned to the American military [...] Instantly, the balance of world power changes."[54] Moore describes the consequences of this imbalance in terms that closely resemble the language of strategic studies: American foreign policy becomes more assertive, the Soviet Union more cautious, while MAD emerges as Moscow's last remaining means of responding to the newly established American superiority.[55]

That Moore did not conceive this shift in the balance of power as a stable form of American supremacy is further confirmed by his notes accompanying the original *Watchmen* proposal:

> *I think a world that had actually lived with the presence of super-heroes […] would be a very interesting place. Firstly, as noted above, the balance of power would be completely different, and I should imagine that Russia would be growing increasingly frightened and restless as they watched the Western alliance growing in strength. The international situation, as an indirect result of this, would be very*

[52] Moore, A. (2000) "Alan Moore discusses the Charlton-Watchmen Connection", interview by Jon B. Cooke, *Comic Book Artist*, No. 9, August 2000, accessed August 26, 2026, https://www.twomorrows.com/comicbookartist/articles/09moore.html.

[53] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., Chapters I, II and IV.

[54] Moore, A. (1985) "Writing Watchmen in 1985", *Alan Moore World*, accessed August 26, 2026, https://alanmooreworld.blogspot.com/2018/08/writing-watchmen-in-1985.html

[55] Moore, A. (1985), op. cit.

> *tense indeed, possibly even more so than today. If the doomsday clock in our own world stands at five minutes to twelve, then in the world we're talking about, the big hand is just a fraction of a second away from midnight […] which is essential to the story I want to tell.*[56]

Such a scenario rests on two premises. The first is that Dr. Manhattan is indeed conceived as the ultimate realization of the promise embedded in the affirmative nuclear metanarrative: that extraordinary power can be placed at the service of the state and transformed into an instrument of its defense and military superiority. The second is that a strategic advantage based on such power would not necessarily produce greater security.

Moore and Gibbons directly problematize the relationship between power – above all, technological power – and security through the character of Dr. Manhattan. Moore explicitly links his symbolic function to nuclear weapons, noting that Dr. Manhattan can be equated with the atomic bomb.[57] This comparison is further complicated by the fact that, in the world of *Watchmen*, the being on whom American strategic superiority depends gradually loses interest in human values, political conflicts, and even the survival of humanity itself. Gibbons would later summarize this dimension of the character by arguing that in *Watchmen* they sought to show what a genuine Superman might actually be like: "we showed in *Watchmen* what a true Superman might be. And that's not necessarily good. He's more likely to be indifferent."[58]

It is precisely this indifference that reconnects *Watchmen* with the motifs of rationality and technological fatalism characteristic of the *Red Alert* narrative. The problem is not that Dr. Manhattan is irrational, but rather that his rationality increasingly ceases to correspond to the human categories of interest, fear, and survival on which the logic of nuclear deterrence depends. His indifference is further underscored in the fictional interview with Adrian Veidt (Ozymandias) included in Chapter XI of *Watchmen*. Asked by a journalist about Dr. Manhattan's political orientation and his alleged inclination toward the political right, Veidt responds mockingly:

> *Jon? Right-wing? [...] If there's one thing in this cosmos that that man isn't capable of doing it's having a political bias. [...] I mean, which do you prefer, red ants or black ants?*

When the journalist responds, somewhat confused, that he has no particular preference for either side, Veidt concludes:

> *Exactly. Well, imagine how Jon feels.*[59]

---

[56] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 419.
[57] Moore, A. and Gibbons, D. (1987), op. cit.
[58] Gibbons, D. (2024) "'I've Had The Life That I Wanted When I Was 10 Years Old': A Conversation with Dave Gibbons", interview by Jason Bergman, *The Comics Journal*, January 15, 2024, accessed August 26, 2026, https://www.tcj.com/ive-had-the-life-that-i-wanted-when-i-was-10-years-old-a-conversation-with-dave-gibbons/.
[59] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 378.

Veidt's analogy thus further complicates the image of Dr. Manhattan as a conscious political protector of the United States: his association with the American state does not imply identification with its political interests.

Answering the question that the traditional superhero narrative largely leaves aside – whether the possession of near-absolute power can actually produce near-absolute security – requires considering Dr. Manhattan not only as a source of American strategic superiority, but also in terms of the position he occupies within the mechanism of mutual nuclear deterrence between the United States and the Soviet Union. As Youngquist observes, "Dr. Manhattan stands between these global titans (sometimes literally) and the mutually assured destruction that promises to fulfill and obliterate their dreams of dominion."[60]

It is precisely this position that requires us to consider not only Dr. Manhattan's capabilities themselves, but also the consequences his existence produces in international relations. Moore likewise emphasizes the significance of the mere presence of such power when explaining that his and Gibbons's intention was not to portray superheroes taking control of the world, but to show how they could transform it simply by being there: "Our intention was to show how superheroes could deform the world just by being there, not that they'd have to take it over, just their presence there would make the difference."[61] Speaking specifically of Dr. Manhattan, Moore then explicitly connects this idea to nuclear weapons: "if you equate Dr. Manhattan with the atom bomb, the atom bomb doesn't take over the world, but by being there it changes everything."[62]

This comparison shifts the focus of the analysis from the destructive power of nuclear weapons to the international consequences of their very existence. Just as the atomic bomb transforms relations among states even when it is not used, Dr. Manhattan produces political and strategic consequences regardless of whether he directly employs his near-unlimited powers. The crucial question, therefore, is no longer how powerful Dr. Manhattan is, but what the existence of such power does to the fragile equilibrium between the United States and the Soviet Union, and what consequences it has for global peace.

Moore incorporates his understanding of these consequences into the graphic novel itself. As a supplement to Chapter IV, he includes an imaginary political essay entitled "Super-powers and Superpowers,"[63] written by Professor Milton Glass, a former colleague of Dr. Manhattan. Moore uses Professor Glass as a fictional intermediary through whom he conveys to readers his own understanding of the implications of the existence of a near-omnipotent being – or, in the real world, increasingly advanced nuclear weapons – for both American defense and international security as a whole:

[60] Youngquist, P. (2013), op. cit.
[61] Moore, A. and Gibbons, D. (1987), op. cit.
[62] Moore, A. and Gibbons, D. (1987), op. cit.
[63] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 139.

> *The assumption that America's opponents are powerless before Dr. Manhattan, while comforting, begins to fail before closer examination. As I understand current Pentagon thinking, the conventional wisdom suggests that when faced with an insoluble problem, the Soviet Union will have no other option than acceptance of a loss of world influence culminating in its eventual defeat. It has been demonstrated, at least in well-supported theoretical terms, that Dr. Manhattan could at any time destroy large areas of Soviet territory instantly. It has been similarly theoretically demonstrated that, were a full scale nuclear assault to be launched upon America from Soviet bases in the U.S.S.R. and Europe, Dr. Manhattan would be able to deflect or disarm at least sixty percent of all incoming missiles before they had reached their targets. Against odds like that, it is argued, Russia would never risk instigating a full-scale global conflict. Since it is not in America's interests to promote such a conflict, does that mean that global peace is once and finally assured? No. It does not.*

Professor Glass goes on to explain why complete American security, as well as lasting world peace, remains an unrealized dream despite the existence of an omnipotent being such as Dr. Manhattan:

> *The presence of a deterrent such as Dr. Manhattan has doubtless curbed Soviet adventurism […] and this has perhaps fostered the illusion that the Soviets will suffer such indignities endlessly. This is a misconception, for there is indeed another option available.*
>
> *That option is Mutually Assured Destruction. Stated simply, Dr. Manhattan cannot stop all the Soviet warheads from reaching American soil, even a greatly reduced percentage would still be more than enough to effectively end the organic life in the northern hemisphere.*[64]

From the perspective of international relations, the change produced by Dr. Manhattan takes the form of a security dilemma: one side's efforts to increase its own security simultaneously generate a sense of insecurity in the other, prompting responses that may ultimately reduce the security of the original actor. Youngquist captures the ambivalent function of Manhattan's power well when he describes him as the embodiment of a force that simultaneously "menaces and maintains the stability of the status quo."[65]

As we have seen, while still working on the series, Moore described the strategic consequences of the imbalance produced by Dr. Manhattan's existence in remarkably explicit terms: with a superhero at its disposal, the American government would become more assertive in its foreign policy, while the Soviet Union would be forced to behave more cautiously; the Soviets, as Moore puts it, are "terrified," and the ultimate option remaining to them is "mutually assured destruction."[66] Professor Glass further explicates this logic by warning that the assumption of lasting peace based on Dr. Manhattan rests

[64] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 140.
[65] Youngquist, P. (2013), op. cit.
[66] Moore, A. (1985), op. cit.

on the mistaken belief that the Soviet Union will indefinitely accept strategic inferiority. Even if Manhattan could stop most Soviet missiles, the remaining arsenal would still be sufficient to inflict catastrophic retaliation.[67] America's near-absolute superiority therefore does not abolish the logic of MAD. On the contrary, as Professor Glass concludes:

> *The suggestion that the presence of a superhuman has inclined the world more towards peace is repudiated by the sharp increase in both Russian and American nuclear stockpiles since the advent of Dr. Manhattan. Infinite destruction divided by two or ten or twenty is still infinite destruction. If threatened with eventual domination, would the Soviets pursue this unquestionably suicidal course? Yes. Given their history and their view of the world, I believe that they would.*[68]

It is precisely at this point that we can move from Moore's explicit analogy between Dr. Manhattan and the atomic bomb to an interpretive analogy with the Strategic Defense Initiative. This does not mean that Moore and Gibbons conceived Dr. Manhattan as an allegory of SDI, nor that they themselves established such a connection. Rather, the analogy lies in the logic of the promise underlying both: Dr. Manhattan and SDI each offer the possibility of reducing strategic vulnerability through radical technological superiority and thereby transcending the constraints of mutually assured destruction. Reagan presented SDI in precisely these terms – as an attempt to move beyond a security order based exclusively on retaliatory capability and the threat of mutual destruction toward one based on the possibility of defense against nuclear attack. Immediately after the Reykjavik summit, he described it as America's "insurance policy" and "security guarantee," arguing that it represented "the key to a world without nuclear weapons."[69]

The paradox inherent in this promise became particularly apparent at Reykjavik. Reagan and Gorbachev came close to an agreement on radical reductions in nuclear arsenals, but the Soviet demand that SDI development be confined to laboratory research was rejected by Reagan, while Gorbachev was unwilling to accept an agreement without such a restriction.[70] In his own diary, Reagan summarized the essence of the failure almost laconically: "I'd pledged I wouldn't give away S.D.I. & I didn't but that meant no deal on any of the arms reductions."[71] Thus, the technology that the American president presented as a means of escaping MAD and as a guarantee of future security simultaneously became one of the principal obstacles to an agreement that could have radically reduced the nuclear arsenals of the two superpowers.

---

[67] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 140.
[68] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 140.
[69] Reagan, R. (1986), op. cit.
[70] "Memorandum of Conversation," Reykjavik, October 12, 1986, *Foreign Relations of the United States, 1981–1988*, Vol. V, Soviet Union, March 1985–October 1986, Document 306, accessed August 26, 2026, https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1981-88v05/d306.
[71] "Editorial Note," *Foreign Relations of the United States, 1981–1988*, Vol. V, Soviet Union, March 1985–October 1986, Document 309, accessed August 26, 2026, https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1981-88v05/d309

It is precisely in this paradox that the key to the structural analogy between SDI and Dr. Manhattan can be found. In the fictional world of *Watchmen*, Dr. Manhattan represents a phantasmagorical realization of the strategic promise embodied in Reagan's initiative: a near-absolute advantage that makes the United States incomparably less vulnerable than its principal Cold War adversary. Yet, just as in the real world, greater security in the world of *Watchmen* is not achieved in a political vacuum.

After Reykjavik, Reagan framed the problem of strategic defense in terms of its defensive purpose: "How does a defense of the United States threaten the Soviet Union or anyone else?",[72] maintaining that defensive technology – because it was intended to provide protection – should not itself constitute a threat to an adversary. What this formulation leaves aside becomes visible in Moore's early *Watchmen* proposal, in which the character who would eventually become Dr. Manhattan was still based on Captain Atom. Describing the consequences of this superhero's increasingly close association with the American military establishment, Moore writes:

> *This has eased the pressure on the home front, but if anything has aggravated the international tension by alarming the Russians who see Captain Atom's new role as being more closely bound up with the military than ever before. The Soviets insist upon referring to Captain Atom as a weapon, and have refused to take part in any Arms limitation talks for as long as the Americans continue to use the Captain for military purposes. The international situation is now very tense indeed, and every week there's some new incident to add fuel to a fire that is rapidly going out of control.*[73]

From the perspective of international relations, Moore here reproduces the very logic of the security dilemma: security is not merely a function of one actor's intentions or capabilities, but also of how its power is perceived by others. Dr. Manhattan increases America's strategic advantage, but at the same time alters Soviet calculations, deepens its sense of vulnerability, and encourages greater reliance on its remaining means of deterrence. One actor's attempt to minimize its own vulnerability may increase the insecurity of another and provoke a response that ultimately reduces the security of the first. In this sense, through the phantasmagorical language of superhero comics, Watchmen carries to its ultimate conclusion the paradox that marked the attempt to find a technological escape from the logic of MAD: the pursuit of invulnerability by one actor may produce a heightened sense of vulnerability in another, thereby making the entire international system more fragile.

Finally, it is important to consider the motif of the clock, which permeates the entire structure of *Watchmen*, both visually and narratively, and is most directly connected to this paradox. Moore and Gibbons derive it directly from Dr. Manhattan's biography. Before becoming an atomic physicist, Jon Osterman was preparing to follow in the fam-

[72] Reagan, R. (1986), op. cit.
[73] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 424.

ily trade and become a watchmaker like his father. The decisive moment comes immediately after the bombing of Hiroshima, when his father concludes that watchmaking belongs to the past and insists that his son devote himself instead to atomic science. "This changes everything! There will be more bombs. They are the future,"[74] he tells him, throwing the pieces of the watch Jon had been working on out of the window.

This scene establishes far more than a biographical circumstance that will eventually lead Osterman to his transformation. It symbolically brings two technological eras into contact: the precise mechanical world of watchmaking gives way to the incomparably more powerful technology of the atomic age. Yet the same scene also contains an ironic reversal: Jon Osterman's father discards the watch in the name of the atomic future and directs his son toward the science that will shape it; *Watchmen*, however, uses technological progress and Jon Osterman himself, as Dr. Manhattan, to place that future once again under the sign of the clock.

The watch discarded by Osterman's father at the dawn of the atomic age thus returns as one of the central visual and narrative motifs of *Watchmen*. The structure of the series is itself organized as a kind of countdown: its twelve chapters track the movement of a clock hand that, beginning at twelve minutes to midnight, advances by one minute with each successive chapter until it reaches midnight in the final chapter.[75] This visual structure directly evokes the Doomsday Clock,[76] a symbol in which proximity to midnight signifies humanity's increasing proximity to nuclear catastrophe. The clock motif thus links the passage of time to the escalation of the political crisis: as the narrative progresses, the prospect of a US-Soviet nuclear conflict becomes increasingly imminent, while the window for preventing it steadily narrows. The countdown therefore functions as a visual equivalent of the *Red Alert* narrative discussed in the previous section – the world of *Watchmen* exists not in the aftermath of nuclear apocalypse, but in its final minutes before midnight.

The motif of the clock acquires additional significance through Dr. Manhattan's perception of time. Unlike the other characters, he experiences past, present, and future simultaneously, as parts of an already existing whole, leading him to describe himself as "a puppet who can see the strings."[77] This deterministic conception of the world culminates at the end of Chapter IV, when Manhattan concludes:

„Perhaps the world is not made. Perhaps nothing is made. Perhaps it simply is, has been, will always be there… a clock without a craftsman".[78]

The watchmaker motif thus returns in an altered form: Osterman abandoned his father's trade to become a physicist, yet ultimately comes to understand the world as a

[74] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 111.
[75] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., Chapters I–XII.
[76] The Doomsday Clock is a symbolic representation of humanity's proximity to global catastrophe, created in 1947 by the Chicago-based *Bulletin of the Atomic Scientists*, founded by scientists involved in the Manhattan Project.
[77] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 283.
[78] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 136.

mechanism whose course is predetermined. This can be read as another manifestation of the technological fatalism that permeates *Watchmen*: the possession of near-absolute power does not necessarily entail the ability to control the political and strategic consequences of its existence.

It is from the collision between the symbolism of time inexorably running out and the idea of technological progress that does not eliminate but instead deepens the security dilemma that what we might call the Watchmaker's Paradox emerges. Its logic derives from the relationship among power, vulnerability, and security that *Watchmen* establishes through the character of Dr. Manhattan: the more powerful a mechanism designed to produce security becomes, and the closer it comes to promising invulnerability, the more profoundly its existence may threaten actors who remain outside its protection. Their response, in turn, increases the vulnerability of the very actor whose security the original mechanism was intended to guarantee. The Watchmaker's Paradox thus encapsulates the central irony of both the work and the Cold War reality it reflects: the pursuit of a technology intended to provide invulnerability does not stop the clock of nuclear destruction but may instead help move its hands closer to midnight.

Conclusion

The analysis presented in this article has treated *Watchmen* not only as a deconstruction of the superhero genre, but also as an artistic reflection of the nuclear politics and strategic imagination of the final phase of the Cold War. By combining contextual analysis, qualitative analysis of Moore and Gibbons's authorial statements, and a narrative-interpretive analysis of the work itself, we have sought to demonstrate that nuclear fear in *Watchmen* is not merely the political backdrop of an alternative America, but one of the fundamental principles around which the graphic novel's narrative is organized. In this sense, the counterfactuality of Moore and Gibbons's America allowed the authors to transpose the political reality of the Reagan era into a fictional world without distancing themselves from it: the Nixonian America of *Watchmen* remained recognizably shaped by the fears, political conflicts, and strategic dilemmas of the first half of the 1980s.

The contextual analysis has shown that *Watchmen* emerged at a moment of profound reconsideration of the prevailing logic of nuclear deterrence. From attempts to develop more flexible options for nuclear warfare and the possibility of escalation dominance, through Reagan's rejection of MAD and the launch of the SDI, to *Able Archer*, Chernobyl, and Reykjavik, the period from 1983 to 1987 was marked by a search for a way out of the paradox of mutual vulnerability. SDI represented the most radical expression of this search: the promise that technological superiority could enable a transition from security based on retaliatory capability to security based on protection. Yet the dispute over strategic defense at Reykjavik exposed the paradox inherent in such an endeavor: one side's attempt to reduce its own vulnerability could be perceived by the other as undermining its deterrent capability and, consequently, as a new threat to its own security.

The analysis of the authors' statements has shown that this political and strategic context directly informed the creation of *Watchmen*. Moore's explicit characterization of the work's political position as "anti-Reaganism," his emphasis on nuclear fear, and his criticism of the sense of invulnerability prevalent among segments of Reagan's America confirm that the political meaning of the work cannot be reduced to retrospective interpretation. More importantly, Moore explicitly conceived Dr. Manhattan as a "nuclear superhero," a narrative equivalent of the atomic bomb whose very presence alters the global balance of power. The superhero motif of extraordinary power is thereby translated into the language of international politics: the question of what a near-omnipotent protector might be capable of doing gives way to the question of what its very existence does to the strategic calculus of other actors.

It is precisely at this point that the narrative-interpretive analysis allows us to establish a structural analogy between Dr. Manhattan and SDI. Both Manhattan and SDI offer the possibility of radically reducing American strategic vulnerability through technological superiority. Yet the world of *Watchmen* demonstrates that near-absolute power does not produce near-absolute security. On the contrary, the American advantage alters Soviet perceptions of threat, encourages further armament, and makes the remaining capacity for nuclear retaliation even more significant. Moore's fictional experiment thus reproduces the logic of the security dilemma, creating a loop we have termed the Watchmaker's Paradox: the more heavily the world relies on extraordinary power as a guarantee of security, the closer the hands of the clock move toward midnight.

Four decades after *Watchmen* first appeared on newsstands, international politics is once again returning to the language of nuclear deterrence and nuclear threats. In late 2025, US President Donald Trump ordered the US military to begin preparations for the resumption of nuclear weapons testing for the first time in 33 years.[79] Several months later, Emmanuel Macron unveiled France's new doctrine of "forward deterrence," announced an expansion of the French nuclear arsenal, and opened the possibility of deeper involvement by European allies in French nuclear activities.[80] France and Germany have already announced joint exercises and intensified cooperation in the field of nuclear deterrence.[81] At the time of writing – June 2026 – NATO defense ministers reaffirmed that strategic nuclear forces remain the Alliance's "supreme guarantee of

[79] "Trump Tells Pentagon to Immediately Resume Testing US Nuclear Weapons," *Reuters*, October 30, 2025, accessed August 29, 2026, https://www.reuters.com/world/china/trump-asks-pentagon-immediately-start-testing-us-nuclear-weapons-2025-10-30/

[80] "France to Boost Nuclear Arsenal, Involve European Allies in Deterrence," *Reuters*, March 2, 2026, accessed August 29, 2026, https://www.reuters.com/world/europe/macron-says-france-will-increase-size-its-nuclear-arsenal-2026-03-02/.

[81] "Joint Declaration of President Macron and Chancellor Merz," *Élysée*, March 2, 2026, accessed August 29, 2026, https://www.elysee.fr/en/emmanuel-macron/2026/03/02/joint-declaration-of-president-macron-and-chancellor-merz.

security" and announced further improvements to nuclear capabilities and planning.[82] At the same time, Moscow offered an almost classically Cold War response to this renewed nuclear activity in the West. Kremlin spokesman Dmitry Peskov stated that it is precisely the fear of nuclear destruction that prevents major powers from engaging in direct, large-scale wars and that nuclear weapons remain the ultimate bulwark protecting the world from such a conflict.[83]

Thus, the nuclear fear that shaped the political context in which *Watchmen* emerged has, four decades later, once again become one of the defining features of world politics. The academic reading and contextual analysis of Moore and Gibbons's antinuclear comics series therefore reaffirm their relevance to the study of the relationship among nuclear threat, strategic imagination, and popular culture. As in 1986, the mushroom cloud once again looms over international politics. This is why Professor Milton Glass's warning, through which Moore and Gibbons encapsulate the *Zeitgeist* of the world of *Watchmen*, sounds almost as relevant today as it did then:

> *We are all of us living in the shadow of Manhattan.*[84]

REFERENCES:

Ajzenhamer, V. (2022) *It's a mad, mad post-apocalyptic world*: Popularna kultura u službi nuklearnog odvraćanja, in: *Geopolitički interesi velikih sila i strateška bezbednost malih država*, eds. Kopanja, M. and Ajzenhamer, V., Belgrade: University of Belgrade – Faculty of Security Studies, pp. 28–65.

Ajzenhamer, V. (2024) *Celuloidna apokalipsa: Kako je Amerika naučila da brine i da se plaši A-bombe*, Belgrade: Službeni glasnik.

Broome, J. and Anderson, M. (1960) The Rise of the Atomic Knights!, *Strange Adventures*, No. 117, New York: DC Comics.

Bull, H. (1968) Strategic Studies and Its Critics, *World Politics*, Vol. 20, No. 4, pp. 593–605.

Costello, M. J. (2009) *Secret Identity Crisis: Comic Books and the Unmasking of Cold War America*, New York: Continuum.

"Editorial Note," *Foreign Relations of the United States, 1981–1988*, Vol. V, Soviet Union, March 1985–October 1986, Document 309, accessed August 26, 2026, https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1981-88v05/d309.

[82] "2026 Nuclear Planning Group Statement," *NATO*, June 18, 2026, accessed August 29, 2026, https://www.nato.int/en/about-us/official-texts-and-resources/official-texts/2026/06/18/2026-nuclear-planning-group-statement

[83] "Only Nuclear Deterrence Shielding World from Global War — Kremlin," *TASS*, June 24, 2026, accessed August 29, 2026, https://tass.com/politics/2150797

[84] Moore, A. and Gibbons, D. (2022), op. cit., p. 140.

Fernández Sánchez, J. (2022) Atomic Motifs in the Superhero Comics of the Atomic Age, *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, No. 21, accessed August 26, 2026, https://www.tebeosfera.com/documentos/motivos_atomicos_en_el_comic_de_superheroes_de_la_edad_atomica.html.

Fitzsimmons, M. (2017) The False Allure of Escalation Dominance, *War on the Rocks*, accessed August 26, 2026, https://warontherocks.com/2017/11/false-allure-escalation-dominance/.

Gorbachev, M. (1986) Letter to President Ronald Reagan, January 14, 1986, Ronald Reagan Presidential Library, accessed August 26, 2026, https://nsarchive.gwu.edu/document/22092-document-01-general-secretary-mikhail-gorbachev.

Gorbachev, M. S. (1986) Speech on Soviet Television, May 14, 1986, *Novosti Press Agency*, accessed August 26, 2026, https://www.upi.com/Archives/1986/05/14/Gorbachevs-speech-text/3819516427200/.

Gorbachev, M. (2006) Turning Point at Chernobyl, *Daily Times*, April 17, 2006, accessed August 26, 2026, https://www.gorby.ru/en/presscenter/2006/04/view-turning-point-at-chernobyl-mikhail-s-gorbachev-kopiya

Grand Comics Database, "Strange Adventures (DC, 1950 series) #117," accessed August 25, 2026, https://www.comics.org/issue/15675/

Harle, V. (1996) Otherness, Identity, and Politics: Towards a Framework of Analysis, *The European Legacy*, Vol. 1, No. 2, pp. 409–414.

Hoberek, A. (2017) *Considering Watchmen: Poetics, Property, Politics*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Hofbauer, H. (2017) *Slika neprijatelja – Rusija: Istorija jedne demonizacije*, Beograd: Albatros plus.

Jones, N. ed. (2018) The Soviet Side of the 1983 War Scare, *National Security Archive*, Briefing Book No. 647, November 5, 2018, accessed August 26, 2026, https://nsarchive.gwu.edu/briefing-book/aa83/2018-11-05/soviet-side-1983-war-scare.

Kahn, H. (1965) *On Escalation: Metaphors and Scenarios*, New York: Frederick A. Praeger.

Keeny, S. M. Jr. and Panofsky, W. K. H. (1981) MAD versus NUTS: Can Doctrine or Weaponry Remedy the Mutual Hostage Relationship of the Superpowers?, *Foreign Affairs*, Vol. 60, No. 2, pp. 287–304.

Kopanja, M. (2022) *Geopolitički pristup utvrđivanju delotvornosti koncepta velike strategije obuzdavanja: studija slučaja Sjedinjene Američke Države 1979–1989*, doctoral dissertation, University of Belgrade – Faculty of Security Studies, Belgrade, accessed August 26, 2026, https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/handle/123456789/5056.

Lopes, R. (2019) "'must we all remain helpless?': Superman vs. the Nuclear Threat in the Late Cold War", *ImageTexT: Interdisciplinary Comics Studies*, Vol. 10, No. 2.

"Joint Declaration of President Macron and Chancellor Merz," *Élysée*, March 2, 2026, accessed August 29, 2026, https://www.elysee.fr/en/emmanuel-macron/2026/03/02/joint-declaration-of-president-macron-and-chancellor-merz.

"Memorandum of Conversation," Reykjavik, October 12, 1986, *Foreign Relations of the United States, 1981–1988*, Vol. V, Soviet Union, March 1985–October 1986, Document 306, accessed August 26, 2026, https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1981-88v05/d306.

"Memorandum of Conversation: Final Meeting, Reykjavik Summit," October 12, 1986, Ronald Reagan Presidential Library, accessed August 26, 2026, https://www.reaganlibrary.gov/public/documents/reykjavik-memorandum.pdf.

Moore, A. (1985) Writing Watchmen in 1985, *Alan Moore World*, accessed August 26, 2026, https://alanmooreworld.blogspot.com/2018/08/writing-watchmen-in-1985.html.

Moore, A. and Gibbons, D. (2022) *Nadzirači*, trans. Goran Skrobonja, 2nd ed., Belgrade: Čarobna knjiga.

National Security Decision Directive 13. (1981) "Nuclear Weapons Employment Policy," October 13, *National Security Archive*, accessed August 30, 2026, https://nsarchive.gwu.edu/document/20309-national-security-archive-doc-24-national.

Neumann, I. B. (2011) *Upotrebe Drugog – „Istok" u formiranju evropskog identiteta*, Beograd: Službeni glasnik and Beogradski centar za bezbednosnu politiku.

"Only Nuclear Deterrence Shielding World from Global War — Kremlin," *TASS*, June 24, 2026, accessed August 29, 2026, https://tass.com/politics/2150797.

Presidential Directive/NSC-59, "Nuclear Weapons Employment Policy," July 25, 1980, *Foreign Relations of the United States, 1977–1980*, Vol. IV, National Security Policy, Document 208, accessed August 26, 2026, https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1977-80v04/d208.

Reagan, R. (1983) Address to the Nation on Defense and National Security, March 23, 1983, Ronald Reagan Presidential Library, accessed August 26, 2026, https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/address-nation-defense-and-national-security.

Reagan, R. (1986) Remarks at a Meeting With Officials of the State Department and the U.S. Arms Control and Disarmament Agency on the Meetings in Iceland With Soviet General Secretary Gorbachev, October 14, 1986, Ronald Reagan Presidential Library, accessed August 26, 2026, https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/remarks-meeting-officials-state-department-and-us-arms-control-and-disarmament.

Reagan, R. (1990) *An American Life*, New York: Simon & Schuster.

Scott, M. (2021) *The Periodic Table of Marvel*, London: Dorling Kindersley Limited.

Shultz, G. P. (1986) Memorandum From Secretary of State Shultz to President Reagan: New Gorbachev Proposal, January 15, 1986, *Foreign Relations of the United States, 1981–1988*, Vol. V, Soviet Union, March 1985–October 1986, Document 177, accessed August 26, 2026, https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1981-88v05/d177.

Stojanović, B. (2013) Preispitivanje teorije i prakse nuklearnog odvraćanja, *Nacionalni interes*, Vol. 17, No. 2, pp. 141–172.

Trask, R. R. (1985) *The Secretaries of Defense: A Brief History, 1947–1985*, Washington, D.C.: Historical Office, Office of the Secretary of Defense.

"Trump Tells Pentagon to Immediately Resume Testing US Nuclear Weapons," *Reuters*, October 30, 2025, accessed August 29, 2026, https://www.reuters.com/world/china/trump-asks-pentagon-immediately-start-testing-us-nuclear-weapons-2025-10-30/.

"2026 Nuclear Planning Group Statement," *NATO*, June 18, 2026, accessed August 29, 2026, https://www.nato.int/en/about-us/official-texts-and-resources/official-texts/2026/06/18/2026-nuclear-planning-group-statement.

"France to Boost Nuclear Arsenal, Involve European Allies in Deterrence," *Reuters*, March 2, 2026, accessed August 29, 2026, https://www.reuters.com/world/europe/macron-says-france-will-increase-size-its-nuclear-arsenal-2026-03-02/.

Watchmen, *Watchmen Wiki*, Fandom, accessed August 25, 2026, https://watchmen.fandom.com/wiki/Watchmen.

Wendt, A. (2014) *Društvena teorija međunarodne politike*, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Fakultet političkih nauka.

Wittkopf, E. R., Kegley, C. W. Jr. and Scott, J. M. (2003) *American Foreign Policy: Pattern and Process*, 6th ed., Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning.

Youngquist, P. (2013) Stats of Exception: Watchmen and Nixon's NSC, *Postmodern Culture*, Vol. 23, No. 2, accessed August 25, 2026, https://www.pomoculture.org/2015/07/08/stats-of-exception-watchmen-and-nixons-nsc/.

INTERVIEWS:

Gibbons, D. (2008) "Interview: Dave Gibbons talks Watchmen and more…", *Den of Geek*, 27 May 2008, accessed 26 August 2026, https://www.denofgeek.com/comics/interview-dave-gibbons-talks-watchmen-and-more/

Gibbons, D. (2008) "Archaeologizing Watchmen: An Interview With Dave Gibbons", interview by Scott Thill, *Wired*, 23 December 2008, accessed 26 August 2026, https://www.wired.com/2008/12/archaeologizing/

Gibbons, D. (2009) "Dave Gibbons On The Origins Of The Watchmen", interview by Matt Kaufman, *The Quietus*, 6 January 2009, accessed 26 August 2026, https://thequietus.com/culture/film/dave-gibbons-watches-the-watchmen-2/

Gibbons, D. (2014) "The Dave Gibbons Interviews: Watching the Watchmen in Book and Film", interview by Dan Greenfield, *13th Dimension*, 20 January 2014, accessed 26 August 2026, https://13thdimension.com/the-dave-gibbons-interviews-watching-the-watchmen-in-book-and-film/

Gibbons, D. (2024) "'I've Had The Life That I Wanted When I Was 10 Years Old': A Conversation with Dave Gibbons", interview by Jason Bergman, *The Comics Journal*, 15 January 2024, accessed 26 August 2026, https://www.tcj.com/ive-had-the-life-that-i-wanted-when-i-was-10-years-old-a-conversation-with-dave-gibbons/

Moore, A. (1987) "The Alan Moore Interview", interview by Gary Groth, *The Comics Journal*, No. 118, 1987, accessed 26 August 2026, https://www.tcj.com/the-alan-moore-interview-118/

Moore, A. (1988) "Alan Moore Interview", interview by Vincent Eno and El Csawza, *Strange Things Are Happening*, Vol. 1, No. 2, May/June 1988, accessed 26 August 2026, https://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/

Moore, A. (2000) "Toasting Absent Heroes: Alan Moore discusses the Charlton-Watchmen Connection", interview by Jon B. Cooke, *Comic Book Artist*, No. 9, August 2000, accessed 26 August 2026, https://www.twomorrows.com/comicbookartist/articles/09moore.html

Moore, A. (2022) "Watchmen author Alan Moore: 'I'm definitely done with comics'", interview by Sam Leith, *The Guardian*, 7 October 2022, accessed 26 August 2026, https://www.theguardian.com/books/2022/oct/07/watchmen-author-alan-moore-im-definitely-done-with-comics

Moore, A. (2022) "The Grand Return of Comics Legend Alan Moore", interview by M. H. Miller, *GQ*, 18 October 2022, accessed 26 August 2026, https://www.gq.com/story/alan-moore-interview

Moore, A. and Gibbons, D. (1987) "A Portal to Another Dimension: Alan Moore, Dave Gibbons, and Neil Gaiman", discussion moderated by Neil Gaiman, *The Comics Journal*, No. 116, July 1987, accessed 26 August 2026, https://www.tcj.com/a-portal-to-another-dimension-alan-moore-dave-gibbons-and-neil-gaiman/

Moore, A. and Gibbons, D. (1988) "Watchmen", round-table discussion with Alan Moore and Dave Gibbons, *Fantasy Advertiser*, No. 100, March 1988, accessed 26 August 2026, https://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/06/24/watchmen/

Moore, A. and Gibbons, D. et al. (2005) "Watchmen: An Oral History", interview by Jeff Jensen, *Entertainment Weekly*, 21 October 2005, accessed 26 August 2026, https://ew.com/books/2005/10/21/watchmen-oral-history/

Владимир Ајзенхамер и Михајло Копања

Универзитет у Београду, Факултет безбедности, Београд

ЗА КОГА САТ ОТКУЦАВА

Сажетак: У овом раду анализирани су *Надзирачи* Алана Мура и Дејва Гибонса као уметничка рефлексија нуклеарне политике и стратешке имагинације завршне фазе Хладног рата. Комбинујући контекстуалну анализу, квалитативну анализу ауторских исказа и наративно-интерпретативну анализу, рад смешта графичку новелу у контекст трансформације америчке нуклеарне стратегије током Реганове администрације. Анализа показује да нуклеарни страх у *Надзирачима* не представља само политичку позадину, већ један од основних организационих принципа наратива. Посебна пажња посвећена је др Менхетну, кога је Мур експлицитно изједначио са атомском бомбом и чије постојање мења хладноратовски однос снага. Полазећи од ове аналогије, рад успоставља структурну паралелу између др Менхетна и Стратешке одбрамбене иницијативе (СДИ): оба отелотворују обећање да технолошка надмоћ може смањити стратешку рањивост, истовремено показујући како тежња ка готово апсолутној безбедности може произвести нову несигурност и продубити безбедносну дилему.

Кључне речи: *„Надзирачи“, Роналд Реган, нуклеарно одвраћање, Стратешка одбрамбена иницијатива (СДИ), безбедносна дилема, нуклеарни страх, популарна култура*

ИСТРАЖИВАЊА

Terence Clifford-Amos

L'Université Catholique de Lille, France

MOTIFS OF INNOCENCE, EXPERIENCE AND ELEMENTAL FORCES IN A BALKAN-INSPIRED MILIEU

TERENCE FISHER'S ACCLAIMED *THE BRIDES OF DRACULA* (1960)

DOI 10.5937/kultura2692309K
УДК 821.09
821.111.09-1 Блејк В.
791.237.2
оригиналан научни рад
Датум пријема: 13. 1. 2025.
Датум прихватања: 10. 6. 2026.

Abstract: *This paper examines a Blakean analogy across the themes and dramas of Terence Fisher's „The Brides of Dracula" (1960). The compelling evidence suggesting the film's concluding Serbian setting is determined through two significant Balkan sources: Milovan Glišić, „Posle devedeset godina" ("After Ninety Years", 1880) and Vuk Stefanović Karadžić, „Живот и обичаји народа српског" ("Life and Customs of the Serbian People", 1867). Their importance in the intensification of innocence and experience is key to the investigation. This paper is the first of its kind to explore these persuasive nexuses. The analysis explores the contrasting motifs of innocence and experience, which are familiar worldly matters, and recognises innocence as the reverse of worldly experience. Innocence does not solely exist as an entity without the world of experience, which ceaselessly endeavours to corrupt it. Innocence in the film is imagined as a simpler, not solely feminine, virtuous state of being, never ultimately defeated, but easily troubled and assailed by the experienced snares of deceit, dishonesty, manipulation, and violence. Experience, like Blake's poems ("Songs of Innocence and Experience"), is expressed through such malefactions, but, obviously, unlike Blake, there is confrontation with hematophagic perversion, the core theme of Stoker's "Dracula". The film's elemental forces, earth and air, are opposing agents to fire and water. How far do these elements nurture and impede the undead? And to what extent are Glišić, Karadžić, and the four elements integral to innocence and experience in "The Brides of Dracula"?*

Key words: *innocence, experience, elements, hematophagy, Hammer Film Productions, Glišić, Karadžić*

In Memory of Yvonne Monlaur

For Yvonne Monlaur's son, Alexis Monlaur and my Serbian colleague, dr Milina Kosanovic

Cinematics[1]

To many critics, *Dracula* (1931) featuring Bela Lugosi, has remained the definitive film version; this celebrated motion picture followed *Nosferatu* (1922), a silent German Expressionist vampire film. Since then, there have been numerous films, including a musical version, depicting the infamous count. *The Brides of Dracula* is the second, and considered the finest, in a series of eight modern-day Hammer films portraying versions of Stoker's vampire – 1958–1973. The last acclaimed portrayal of Count Dracula was in 2020 (BBC/ Netflix featuring the Danish actor, Claus Bang).

***

Study and Method

While there are many studies on Bram Stoker's *Dracula*, the associated films generally comprise short critiques and reviews. This paper claims to be the first scholarly study of any in the series of eight and any other films outside the Hammer sequence.

Symbolically, the comparisons with Blake's *Songs of Innocence and Experience* are of central importance to the study, though not in consistently close detail to the actual poems, but rather more in terms of character actors in *The Brides of Dracula.* Their demonstrative behaviours, and the forces which impinge on their innocent/experienced lives and actions are central to the film's dramatic action. In Blake's songs/verse, there are many such examples: his principal entities of relevance to the script of *The Brides of Dracula* are *The Lamb* and *The Tyger*.

The young women in the film are Blakean lambs who are, or have been, pure, endowed with a deep sense of trust, morally reliant, and responsible. Being unguarded and unprepared, they become gifts for the darkness of deceit and manipulation that befalls them. Irredeemable loss of innocence is achieved through their transformation into members of an abominable cult. Blakean tygers represent corrupted experience in the film and involve members of the vampire cult and those from the uninitiated who support and nurture them.

The analytical method of frames, episodes and characters in the film relates to analysis of the four elements in the film – air, earth, fire, and water. The other seven films in the sequence and their articulations of Innocence and Experience have been referenced.

[1] The mill at Zarožje and its counterpart in *The Brides of Dracula* are the most significant Serbian influenced contexts. Also acknowledged is the Empire Theatre, Birkenhead, England (1917-1990), Patron of Hammer Film Productions..

The acclaimed excellence of *The Brides of Dracula* and its themes are in sympathy with this exegesis.

Together with related scholarship and literature, this film, and to a lesser extent, the accompanying seven in the series, required numerous paused frames, especially the mill scenes in the climax. Although a visit to the Zarožje Mill, Bajina Bašta, in western Serbia was not possible, sufficient information and detail were gleaned through Glišić and Karadžić.

Key to the investigation is to what extent Glišić, Karadžić, and the four elements are integral to innocence and experience in *The Brides of Dracula.*

Analysis
Innocence and Experience

„If only He could!"

So speaks Baroness Meinster (Martita Hunt) in her brief, bleak soliloquy in response to Marianne Danielle's (Yvonne Monlaur) angelic supplication: „And, may I say: God bless you." [2]

---

[2] *The Brides of Dracula,* dir. by Terence Fisher (Hammer Film Productions, 1960).

Historically, William Blake's innocence is closely associated with childhood. See Blake, W., Robinson, H. C. & Lessing J. Rosenwald Collection. (1794) *Songs of Innocence and of Experience, Shewing the Two Contrary States of the Human Soul,* London, W. Blake.

The twelfth-century mystic, Hildegard of Bingen, „compared the goodness of children to the brightness of the angels". Dante writes: „...In little children only mayst thou seek/True innocence and faith…". See Davis, R. A. (2011) Brilliance of a fire: Innocence, Experience and the Theory of Childhood, *Journal of Philosophy of Education,* 45 (2) 379-397.

The moral condition of innocence is explained by Wolgast, Elizabeth. (1993) Innocence, *Philosophy, 68, 297-307,* who *identifies it as a person who is* „completely without error and regret and all the anxieties that go with these—anxieties about avoiding guilt and making amends […] Against the background of guilt and traffic with wrong, innocence is indisputably better, just as something clean is better than something soiled, something fresh better than something stale." In the trailer to *The Brides of Dracula,* Ibid, Yvonne Monlaur as Marianne Danielle is featured as 'innocent beauty'. Morally, she embodies the above virtues and qualities. A Blakean analogy is made by Hampshire, Stuart. (1989) *Innocence and Experience*, Cambridge, Mass., Harvard UP, p.149, who explains that „innocence is to be understood as the reverse of worldly experience" ; or put another way, according to Ticktin, Miriam. (2017) A World without Innocence, *American Ethnologist*, 44(4) pp.577–590 (pp.578–579), „innocence is located in the story of Adam and Eve, wherein innocence means not knowing the difference between good and evil; it means lacking worldly knowledge." For the vampirised, innocence has been destroyed by worldly knowledge, corrupted by unfathomable amorality.

Blake's experience is often associated with cruel, corrupt, or cynical adult behaviour. For this paper, whether through nature or nurture, these adult behaviours are no less relevant; a culturally apposite source for 'experience' is found in the fifth film of the Hammer sequence, *Taste the Blood of Dracula*, dir. Peter Sasdy (Hammer Film Productions, 1970).

From the scene with Lord Courtley (Ralph Bates) and his interested circle of listeners, there are three gentlemen thrill-seekers, who are bored with their extra-marital activities - William Harwood (Geoffrey Keen), Samuel Paxton (Peter Sallis), and Jonathan Secker (John Carson). The three

This is spoken seconds following the deceived schoolteacher's departure from the purposefully contrived dinner for two, served in the Castle's grand hall [Bray Film Studios, Windsor, England]. Before dinner is served, during the ascent of the famous Bray stone stairway, we heard charily from Greta (Freda Jackson) that no one was ever expected, but at the Baroness' request, „a second place is laid in case somebody should come."

Greta then delivers her monosyllabic, suspiciously articulated and dishonest „Yes!" in response to Marianne's immediate pleasure in the opportune invitation to visit: „And I have come, haven't I?" [3]

The dark purpose of the arranged visit is dramatically ironic but only in the audience's suspicion and fear, not in their complete knowledge.

During dinner, the Baroness tells of former times at the castle, „balls, dinners and 'life'", with visitors from all over Europe, including Paris, the home city of Marianne.[4] This narration also includes mention of the ruin of her son and, consequently, her own life. The duplicity of the Baroness is starkly revealed in this scene, as she speaks of the young Baron's internment and isolation, his private rooms being cut off from the rest of the castle, and „only reached through that door".[5]

Marianne turns to notice the door, as the camera leads us to it. We listen to the Baroness speaking candidly about her degradation, while cunningly drawing her guest's attention to the door of her son's apartments, motivating curiosity's opportunity to lead Marianne to her fate. This behaviour is an example of the Baroness's deviousness in her callous protection of the young Baron, her son. Her self-appointed role is to lure young women, who will become fodder for his feeding.

This short scene starkly motions the tracts of innocence and experience in one of Terence Fisher's darkest portrayals in the Hammer series. And like other films in this genre, uncompromising innocence set against experience – the antediluvian goodness versus evil dichotomy – is always in contention. The experienced world of the undead is generally well-known by readers of Bram Stoker's *Dracula,*[6] and merely repeats itself in the many films of this genre.

---

jaded palettes need „someone with "infinitely greater 'experience' … to suggest alternatives?" This provoking enticement by Courtney is soon motivated by businessman, Weller (Roy Kinnear), who can supply the preserved dried blood of Dracula; it leads to Courtney drinking it in refreshed form and to the rebirth of the ancient count. The diabolical, hysterical murder of Courtly by the three gentlemen leads each to turmoil and destruction. The black mass in *Dracula A.D.1972*, dir. by Alan Gibson (Hammer Film Productions, 1972) and the satanic rites in *The Satanic Rites of Dracula,* dir. by Alan Gibson Hammer Film Productions, 1973) are further examples of 'experience' gained principally through the dark arts. In the same way, the wild youth experiences of Baron Meinster in *The Brides of Dracula,* op.cit, leads to his vampirism, which is supported and sustained by the actions of his corrupt mother through the serial transformations of young women.

3 *The Brides of Dracula*, Ibid.

4 *The Brides of Dracula,* op.cit.

5 Ibid.

6 Stoker, Bram. (1897) *Dracula,* New York, Grosset & Dunlap.

In this tradition, *The Brides of Dracula* follows this typology and appears to offer little more. However, in other related behaviours, it does, *vis-à-vis* the tortured soul of Baroness Meinster and the sickening dimensions of depravity manifest in the experienced life of her son, conveyed in the film's vivid contrasts of innocent and experienced worlds.

In different ways, Baron Meinster and his mother, the Baroness, are the most experienced and most depraved, though the most sinister experienced role in the film undoubtedly belongs to Greta, the carer and castle keeper. Well aware of the Baron's upbringing as his nurse, she cares for, protects, and maintains him during his confined life in chains, while, herself, remaining uninitiated into the undead.

From Greta, we learn about the waywardness of the young Baron's Transylvanian youth, the complicity of the Baroness, and to what it led. Marianne's intrusive assistance in the Baron's liberty is the cause of Greta's psychological maelstrom, histrionically chilling, but memorably effective hysteria:

„He's free, he's free…the cunning devil."[7]

This show of uncontrolled, manic grief in the presence of Marianne and expressed in her subsequent critically-loyal soliloquy in the presence of the neck-punctured Baroness, confirms Greta's faithfulness to her mistress; though uninitiated, and therefore not a 'bride', her greater deviance is also soon to be seen in her uncompromising, dualistic commitment to the experienced world. She is observed at the graveside, exhorting the Baron's latest bride to the earth's surface.

The Village Girl had been found, blood-drained in the forest. She lies in her open coffin at a community wake shortly before her ultimate rising from the newly-dug native earth, assisted by Greta. Greta's ultimate treachery is seen in the film's blazing, brilliantly-memorable finale at the old mill. Once aware that there is no future for her superior, Baroness Meinster, Greta's isolation and loss of a formal role at the castle lead to her deviant proclivities maturing and flourishing in her dark, experienced world.

The 'Brides of Dracula' in Bram Stoker's *Dracula* are three elegantly beautiful vampire 'sisters' who abide with the Count, their master, in a Transylvanian castle. There, they bewitch, magnetise males and feed upon them.

Like the two 'brides' in *The Brides of Dracula,* Gina (Andrée Melly) and the Village Girl (Marie Devereux) they are neither brides nor sisters, but share in the 'undead' existence of their masters, Count Dracula and Baron Meinster, respectively. It is their oneness in transformation and identity that renders them metaphorical brides and sisters.[8] The background of the experienced three in Stoker's *Dracula* is never made known, though, like the two in *The Brides of Dracula*, they have fully developed vampiric hematophagy, and rapacious, indiscriminate appetite: „„Are we to have nothing tonight?"

[7] *The Brides of Dracula,* Ibid.

[8] Brides no more: after sixty years of life post 1960, their on-screen vampiric unions would, in later years, never be resuscitated. Marie Devereaux and Andrée Melly died within a month of each other, in December 2019 and January 2020, respectively. David Peel passed much earlier in September 1980, aged 60.

said one of them, with a low laugh, as she pointed to the bag that he had thrown upon the floor, and which moved as though there were some living thing within it".

Harker's horror, witnessing what arguably is the most appalling scene in Stoker's novel is sickeningly realised: „If my ears did not deceive me, there was a gasp and a low wail, as of a half-smothered child."[9]

Of the two brides in *The Brides of Dracula,* Gina is made known to us as Marianne's student-teacher colleague at the Badstein Girls' Academy (the Langs' School, rented from the Meinsters), whose appointment occurred before her own. Gina, a respectful, attentive, and dutiful teacher, is not without dreams of becoming titled like her roommate, Marianne, who is soon to be deceived into becoming a Baroness. Both are presented as vulnerable.

Gina and the Village Girl, from the educated classes and village community respectively, are beautiful women and exemplars of innocence. The failed 'initiation' of Marianne at the old mill removes the possibility of the film mirroring Stoker's novel in featuring three brides.

***

Dracula 1958

From the Hammer series, the most dignified portrayal of innocence is given by Jonathan Harker (John Van Eyssen) in the first outing of Dracula, two years earlier than *The Brides of Dracula.* Harker's strong Christian ethic drives his purpose: „It only remains for me now to await the daylight hours, when with God's help, I will forever end this man's reign of terror."[10]

Harker's character could not have been presented more genteelly, as the Innkeeper's daughter, Inga (Barbara Archer) had recognised in her *sotto-voce* discreetness expressed to Van Helsing (Peter Cushing): „Your friend was such a nice gentleman."[11] But Harker's pre-eminent mission proves to be well beyond his capabilities. It implodes, and his energies are diverted into the highly-experienced world of his new master.[12]

Marianne Danielle in *The Brides of Dracula* is also driven by a mission, not as a Harker-like redeemer, cleanser, and re-Christianiser, but in a not too culturally dissimilar role as a newly-recruited teacher and pastoral guardian. She is a highly-principled force for good, whose natural exemplification of virtue is „flawlessly acted".[13]

A particular feature of childhood innocence in the 1958 Dracula is the vulnerable young girl, Tanja (Janina Faye), who is led away by a newly-emerged vampire, Lucy Holmwood

[9] Stoker, (1897) Ibid, p.40.
[10] *Dracula, dir. by Terence Fisher* (Hammer Film Productions, 1958).
[11] Ibid.
[12] Exshaw, John. (2008) Count Dracula, *Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 4, 147–9 (p.147), recognises this in Harker, who is a „doomed avenger".
[13] Edward de Souza praises the film's „flawless acting". See Fearney, Don, dir. (2013) *Making 'The Brides of Dracula'.* Final Cut/Ivory Tower.

(Carol Marsh). She is ultimately halted and denied by a crucifix-bearing Van Helsing.[14] The intention of Lucy towards Tanja is not made known, though we fearfully imagine that a vampirised child might have been Terence Fisher's abhorrent subtext.[15]

This unthinkable possibility convincingly suggested through the brilliantly-chilling acting of Carol Marsh, is one of the most disturbing scenes in the entire series. None of the remaining films in the eight Hammer Dracula sequence match the first two in their portrayals of innocence and innocent lives.

In *The Brides of Dracula,* Marianne's professional role as a teacher and guardian in *loco parentis* is a traditional typology. In dramatic irony, she is seen as continuously vulnerable and unaware of the evil intent at Castle Meinster. She is a stellar, sober, substantial character, whose acute sense of righteousness dominates her role for the entire film. That she is a pedagogue, heightens her precipitousness in being pivotally caught between the uprightness of the schoolroom and her proximity to the depraved Baron Meinster.

Through Marianne's understandable pity and abhorrence, his chained captivity is brought to an end. „It is inhuman", she asserts in their first encounter, which leads to the young Baron directing her to the whereabouts of the hidden key of his leg-chain lock.[16] The dramatic irony continues as Baroness Meinster subsequently retorts: „You little fool. You do not know what you have done."[17]

We have perceived, however, that Marianne has already begun to fall in love with the boyishly charming, chained Baron, whose subsequent betrothal to him is more than merely dangerous. The Parisian pedagogue is precipitously close to being transformed into a Transylvanian debutante.[18] Marianne, Gina, the schoolgirls (about twenty in the schoolroom scene), and their overseers Frau and Herr Lang (Mona Washbourne and Henry Oscar), provide upright, principled, ironic stability to the gradually-emerging, pervasively-dark, experienced Transylvanian heresies.

Among the experienced characters presented in *The Brides of Dracula,* we have been made aware very early on in the film of the wider net of deviant patrons: the coach driver (Michael Ripper) and Latour - the 'Man in Black' (Michael Mulcaster), who directly and indirectly, in the pay of the Baroness, are probably too well-remunerated and too afraid to decline their roles.

Latour, the more malevolent of the two, is directly involved as the main player; the coach driver more indirectly as the recipient of a bribe to abandon Marianne at the Running Boar Inn. We suspect that the driver has acquitted himself of this task on more than one occasion as he communicates familiarly and guiltily with Latour, in what is likely his customary role.

---

[14] *Dracula*. (1958) Ibid.
[15] Stoker's vampire sisters do feed on children. See page 4 of this paper.
[16] *The Brides of Dracula*, op.cit.
[17] Ibid.
[18] Off and on set, Yvonne Monlaur said she „got along wonderfully with David Peel", the vampire baron. Monlaur, Yvonne. Yvonne Monlaur Official Blog (2009) retrieved April 08. 2024 https://www. yvonnemonlaurofficialblog.blogspot.com

Along the journey, the coach driver crosses himself, as the coach is momentarily stopped by Latour's obstructive log, and crosses himself again on arrival at the inn. He accepts his blood money sheepishly, glancing at the Running Boar, which Marianne has just entered. He knows what it will mean, having driven the coach manically along the desolate forest track.

Like the inn-folk and local community, the coach driver is consumed with superstition, fear, and conscience. The coach driver and Latour override any moral propriety they may otherwise possess in deferring entirely to their remunerative roles.

The two coach-journey accomplices have different roles than the enigmatic Klove (Philip Latham) in Hammer's third outing, *Dracula: Prince of Darkness,* released some six years later.[19] Here, Klove, working for Dracula, is a protector, preserver, and murderer. Patrick Troughton reprises the role in the *Scars of Dracula.* Unlike the first, in this second outing, Caliban-like, Klove is more an innocent, enslaved prisoner than loyal follower and accomplice.[20]

Contrary to expectation, as a place of sojourn for travellers, and as in all Hammer's Transylvanian inn scenes, the inn people in their experienced world are unwelcoming, frightened, superstitious folk, subordinated to their community service, with little time for transients.

What we learn about the inn people in *The Brides of Dracula* resides more in their taciturnity and understatement. Following Latour's brief, dark appearance at the door of the inn, presumably to check that Marianne is securely situated, many of the inn-folk leave in obvious fear of him.

The inn-folk have an informed idea of what has been happening, but offer little assistance to Marianne. When Baroness Meinster is reluctantly admitted and enters the inn, the landlord's wife (Vera Cook) offers Marianne a room she had previously denied her. This is overridden by the Baroness, in asserting that her castle offers better prospects. The Landlord and his wife are caught up in the community of fear and do not offer board and shelter to a traveller unless the situation is unconnected with the Baroness's castle.

Marianne is a young woman, and when the Baroness arrives at the inn, they know what will befall her and try to afford some small protection, but to no avail. Lame and ineffective responses render the landlord and his wife virtually complicit in the dark behaviours of Baroness Meinster. They are too unnerved and removed from the world of innocence to challenge her.

Given the sparsely-populated Transylvanian terrain, a certain insularity might not be unexpected among the hamlets. In the first and third films in the series, Innkeeper of the Cross Keys (George Woodbridge) has more to say in the first (*Dracula)* during his brusque engagements with the newly arrived Van Helsing, than in his more passive second appearance in *Dracula Prince of Darkness.* In identical roles, he is cowed, taciturn, insularly unhelpful, and all too experienced in the culture surrounding his life.

[19] *Dracula: Prince of Darkness,* dir. by Terence Fisher (Hammer Film Productions, London, 1966).
[20] *Scars of Dracula,* dir. by Roy Ward, (Hammer Film Productions, 1970).

In this third outing *Dracula: Prince of Darkness,* a firm opinion on the inn folk is delivered by the travelling monk, Father Sandor (Andrew Keir,) as he addresses traveller Charles Kent (Francis Matthews) and his group, Helen, Diana, and Alan Kent (Barbara Shelley, Susan Farmer, and Charles Tingwell): „You certainly won't have your mind broadened by this lot … I wouldn't tolerate them!" he sharply retorts and repeats.[21] The Innkeeper (George A. Cooper) in *Dracula Has Risen from the Grave,* is caught in the same experienced safety-net culture: „If we leave things alone, then maybe he'll leave us alone."[22]

Michael Ripper has a strong role as innkeeper in the *Scars of Dracula,* as he leads the inn-folk on the road to torch the castle, though he later falls back into self-protection and guardedness in remonstrating with betrothed couple Sarah Framsen (Jenny Hanley) and Paul Carlson (Denis Waterman): „Go back where you came from. We want no trouble here."[23] Ripper, as Marianne's corrupt coach driver, ten years earlier, remains insulated and unredeemed in this, the sixth film in the series.

In *The Brides of Dracula*, the elegantly stern, imperative Baroness Meinster causes unease and fear in the remaining inn folk. „Wine!" she demands on entering the Running Boar. But later, on the castle's stone stairway (Bray) her formidable nature and experience are abruptly diminished in a spineless response to her newly-unchained son. Here, her experienced life is subdued to a quivering wreck as the Baron commands:

„Mother, come here!"

„No – no, my son", his mother responds, before her quick capitulation and submission to him. The Baroness' trepidatious descent of the staircase reveals the inner conflict between her maternalism and fearful reality of the experienced world she has long since condoned.[24]

As the central player in the preservation of the Baron's life, the Baroness' self-induced Godlessness is replete with regret, self-loathing, and abandonment. We cannot know the number of young women she has lured as 'brides' to the undead. As to what possibly became of them can be nothing more than fearful speculation. We assume that Gina and the Village Girl are merely among the Baron's latest feasts and transformations, though we can be reminded of Van Helsing's authority in this film, that the cult grows „infinitely slowly".[25]

Unlike the Brides' prominently-proud exposure of their newly developed vampire, fanged teeth, the now transformed Baroness, caused by her son, who takes her blood, is shamed into hiding her own before confessing to Van Helsing her devilish role: „I hid him and helped him to live!"[26]

The Baroness acutely experiences the pain of separation and loss, which has engulfed her son, that is to say, a life so corrupted, it is unfathomably removed from the prelapsarian state of human innocence concerning „the relation both of man to God and of the

[21] *Dracula: Prince of Darkness*, Ibid.
[22] *Dracula Has Risen from the Grave,* dir. Freddie Francis (Hammer Film Productions, London, 1968).
[23] *Scars of Dracula*, dir. by Roy Ward (Hammer Film Productions, 1970).
[24] *The Brides of Dracula,* op.cit.
[25] Ibid.
[26] Ibid.

parts of man within himself".[27] Father Stepnik's (Fred Johnson) suspicions of this in the community have led him to send for Van Helsing.

A small measure of redemption for the Baroness can be found, if only because she does not exhibit the customary behaviours of the vampirised. She does not attempt to embrace her new life as a member of the undead; but in misery, regret, and self-loathing, she is thankful for the possibility of being removed from it. She hides her shame, but is consoled when Van Helsing ironically comforts her: „There is one release", he says, in preparing the way for her heart to receive the restorative stake.[28]

This is the third example in the Dracula series of a compassionate Van Helsing towards a member of the undead. (Jonathan Harker's release by him in *Dracula* 1958 was a necessity borne out of friendship; and in the same film, Lucy's release is ultimately to the gratefulness of her family.) The release of the Baroness might be explained as Terence Fisher's way of handling the outrage of her son's maternal violation; however, Van Helsing's compassion in this example can also be countenanced as care and sensitivity to the fragility of the Baroness, who is not in the fullness of youth.

Her release from her worldly experience and the undead does not to any degree temper her gross violation against humanity. Van Helsing, throughout, is the most knowledgeable character in innocence and experience, but not always timely in the former and effective in the latter. His strength is in knowledge rather than skilful action.

This sure method of vampiric destruction has hitherto been unknown to, or ignored by, the Baroness since we deduce that she knew of no cure for dealing with the malediction of her son. She has continued to feed his bloodlust cravings. The Baron still has a mother, albeit a hated one; and in a counterbalancing sense, within her wilderness of despair, we are led to understand that the Baroness once had a son.

Baron Meinster inherits the fundamentally experienced dark arts from his master; however, we are not informed if he is meant to be a 'direct' descendant of Dracula (Christopher Lee, in *Dracula* 1958, the Count's initial outing); from Stoker, the source of vampirism, we learn, is found throughout the noble line of Dracula. They had „dealings with the Evil One".[29] In *The Brides of Dracula,* Count Dracula is mentioned in the opening dreary coach scenes and narrative, confirming that he is dead, though his „descendants live on".[30] The Baron Meinster is not without the suave, elegant attractiveness of his predecessor.[31]Though at his worst, he is rougher, viler, and more violent than he. His low-life characteristics, which we especially witness in the final scenes of *The Brides*

[27] Wanless, Brandan. (2023) St. Thomas Aquinas and St. John Paul II on the State of Original Innocence, *Studia Gilsoniana* 12, 4 pp. 617–634, discusses the State of Original Innocence.
[28] *The Brides of Dracula*, Ibid.
[29] Stoker, (1897) op.cit, p.246.
[30] *The Brides of Dracula*, op.cit.
[31] „Very handsome with a beautiful voice", Yvonne Monlaur, in *Making The Brides of Dracula*, op.cit, „Very pretty", Andrée Melly in interview with the author (2017), „So noble", endorses Gina, in *The Brides of Dracula,* op.cit.

of Dracula, alienate him from the reserved, lofty dignity we find in Christopher Lee's portrayal two years earlier.

Bat transformation and extension into the nocturnal animal kingdom are facets of the Baron's developed vampiric persona. This dimension is unique to this film in the Hammer series.

Within his caustic, depraved character, the Baron nevertheless can be a skilled and colourful interlocutor, displaying a command of spoken registers, which include a feigned innocence; charm; defencelessness; victimization, expressed to Marianne in his initial appeal for liberty; and an initial tenderness towards her, but these behaviours are superseded by hypnotic manipulation at the old mill.

Psychological intimidation, aggression, and murderous intent towards his mother; superciliousness towards Herr Lang and confrontational, violent vengefulness towards Van Helsing during their final clashes, provide a full makeup of the colourful Baron.

In the closing mill scene, we hear the Baron hissing and expectorating as an animal. He is at his vilest at the Langs' school, where he publicly announces his betrothal to Marianne, but which is nothing other than a ruse for her „initiation" into absolute subservience in the experienced world of the undead, mockingly announced at the mill in the company of his two existing brides and Van Helsing.

Van Helsing's disquieting discovery and disbelief that the Baron has „taken the blood of his mother" grimly acknowledges a more sickeningly developed facet of corrupted-experienced vampirism in the young Baron's unfathomable unscrupulousness. Oedipal theories may not be lost among the undead.[32] The Baron's palpable loathing of his mother and her mortification at his freedom are graphically heightened in the staircase scene at Bray.[33]

***

Elemental Forces of Innocence and Experience

Air, earth, fire, and water construct and provide the environmental interplay between innocence and experience. Air and Earth work as elements that nurture the experienced world of the undead, whereas fire and water work towards their destruction.[34]

[32] Noted by Richard Golan in *Making The Brides of Dracula,* Ibid.

[33] *The Brides of Dracula,* Ibid.

[34] The elements are summoned by Lord Courtley in the resurrection ceremony held for the 'supreme prince of darkness' in *Taste the Blood of Dracula,* op.cit.

Irigaray, L. (1993) *Sexes and Genealogies*, trans. by G.C. Gill. New York, Columbia University Press, p.57, makes the point that „We are made up of these elements and we live in them. They determine, more or less freely, our attractions, our effects, our passions, our limits, our aspirations." See also Englemann, Sasha. and McCormack, Derek. (2021) Elemental worlds: Specificities, Exposures, Alchemies, *Progress in Human Geography,* 45(6) 1419 –1439, and also De la Cadena M. and Blaser M. eds. 2018) *A World of Many Worlds*, Durham, NC, Duke University Press.

The air surrounding Dracula's foul body in Stoker is toxic, but we do not find this in any film of the Hammer series.[35]

The only stagnant, lifeless-looking simulated Transylvanian context in *The Brides of Dracula* is the environment through which Marianne Danielle's frantic coach rumbles. Shot in early 1960 in the woodland terrain around Oakley Court and Black Park, Berkshire, winter's degenerating scene is in sympathy with the cheerless tones of the narrator, who, *inter alia,* speaks of „black unfathomable lakes".[36]

***

Air - Experience in the Nocturnal Realm of Bats

The element 'air',„certainly our friend, except when it's not", according to Kojak and Mussen.[37]

Air in *The Brides of Dracula* is an example of non-friendship, as the medium in transforming and conveying the Baron as a bat.

In Stoker's *Dracula,* we learn from Van Helsing that „he can be as bat (sic) as Madam Mina saw him on the window at Whitby".[38]

Despite this, it is strange that Van Helsing in *Dracula* (1958) dismisses the notion of bat transformation as a „common fallacy". He surely has learned a little more before his second outing, however, as in *The Brides of Dracula*, he now admits that „some have the power to transform themselves into bats".[39]

The Beast from Air[40] is featured as a large bat made with latex wings. Andy Boylan claims „Stoker (probably purposefully) misidentifies the small vampire bat with one of

---

[35] Stoker, (1897), op.cit, illustrates:

There was an earthy smell, as of some dry miasma, which came through the fouler air. But as to the odour itself, how shall I describe it? It was not alone that it was composed of all the ills of mortality and with the pungent, acrid smell of blood, but it seemed as though corruption had become itself corrupt. Faugh! It sickens me to think of it. Every breath exhaled by that monster seemed to have clung to the place and intensified its loathsomeness. p.257.

[36] In *The Brides of Dracula*. op.cit, *Transylvania need not be perceived so drearily as narrator George Melly utters depressively; Reid, Conor. (2010) Review of Stephen P. Unger's In the Footsteps of Dracula: A Personal Journey and Travel Guide*, New York: World Audience, *Irish Journal of Gothic and Horror Studies,* 8, 63-6 (p.63), says that he„can certainly attest to the beauty of Transylvania as a travel destination".

[37] Kozák, Jan. Musson Roger. (2020) *The Illustrated History of the Elements Earth, Water, Air, Fire*, Cham, Springer, v.

[38] Stoker, (1897) op.cit, p.245.

[39] *The Brides of Dracula*, op.cit.

[40] The Beast from Air, to which I loosely refer, is the remains of an airman parachutist found in Golding, William. 1954. *Lord of the Flies*, London, Faber and Faber London; see also Cunningham, Scott. (2005) *Earth, Air, Fire and Water,* St. Paul, Minnesota, Llewellyn Publications, p.55 where humans are regarded as an infringement of the air, which naturally belongs solely to nature's winged creatures. For the human vampire bat, such corruption is surely a violation of that uncorrupted element.

its larger cousins",[41] although it is unknown whether either Margaret Robinson or Special Effects at Hammer imported such scientific detail.

The *Scars of Dracula* is the only other film in the series to feature bats, but not, however, as the transformed Count; they are nocturnal mammals who can inter-communicate and minister to Dracula's wishes. The bat-Baron Meinster in *The Brides of Dracula* flies several times, swoops, and ultimately takes the life of stable keeper Severin. Severin's death can be explained as Baron Meinster's successful attempt to eliminate him as the principal guardian of Gina's coffin and release the newly-experienced world of the undead to flourish.

In a disturbing scene, spooked and sensing their vulnerability, the horses in the stable react noisily and uneasily. The coffin-lock episode that follows has become iconic and as chilling as any Dracula scene ever has been, in which the newly-emerging Gina reveals her secret love for both the Baron and Marianne: „We can both love him, my darling."[42]

This scene also reminds us of Stoker's Dracula and the sisters as they eye the potential of Jonathan Harker: „He is young and strong; there are kisses for us all."[43] Vampirism's rejection of Christian values is also expressed in experiences of licentiousness and depravity.[44]

Gina's sharing of her wishful thinking with her roommate, „I wish it had been me", is taken lightly by Marianne.[45] Shortly before the Baron announces Marianne's betrothal to him, the school scene witnesses the eavesdropping Frau Lang. What she hears at the door from Marianne and Baron Meinster stimulates her likeness of them to the perfect union of „a pair of turtle doves, bless their hearts".[46]

The innocence and perfect harmony of Frau Lang's turtle doves contrasts acutely with the dark intent of the Baron, his other-world experiences, and counterfeit betroth-

---

[41] Boylan, Andy. 2014. "Stoker and the Bat", retrieved April 08 2024, https://www.vamped.org

[42] In this scene, McEneany, Christopher. 2013. "The Brides of Dracula - An In-depth Look", retrieved April 08 2024 https://www.avforums.com, para.16, notes that the film superbly delivers that „frisson of lesbianism that Hammer would go on to exploit in many subsequent vampish outings".

Andrée Melly told the author that when describing her acting CV to future film directors, she mentioned her role as a lesbian vampire in *The Brides of Dracula*.

Andrée Melly was measured for her coffin. This was probably also true for Marie Devereaux. The author was unable to arrange an interview with Marie.

[43] Stoker,(1897) op.cit, p.39.

[44] Hunt, Georgia. (2020) Review of *Dracula: An International Perspective* (2017) ed. by Marius-Mircea Crişan. London: Palgrave MacMillan, *Irish Journal of Gothic and Horror Studies,* 18, 183-85 (p.185), underlines Dracula's libertine nature in reminding us of his„ability to inspire uncontrollable emotion and sexual desires in the women he turns into vampires".

[45] In *The Brides of Dracula,* op.cit., the room she shares with Marianne is temporarily vacated to fetch more bread for toasting on the open fire, leaving Gina alone.

[46] Ibid. See also Chaucer, Geoffrey. 1380–1390 (1894) The Parliament of Fowles, in *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. by W.W. Skeat. Oxford, Clarendon Press. 1380–1390: 582–588. A dark contrast between the turtle dove and the bat-baron can be made between the doves' mating for life and the everlasting polyamorous blood relationship of the undead.

al. The image of innocent doves at the school is soon to be superseded by wings of death, the bat-Baron's surreptitious window entry, to Gina alone in the room, and her vampiric seduction. The 'beast from the air' enters, to the wishful-thinking Gina, whose thoughts are nothing but pure imaginings of the life of a Baroness. In savage irony, Gina's innocent dream of self-interest is realised, but now by a heinous, diabolical assailant.[47]

Gina's transformation into the experienced world of the undead slowly advances during her deathbed scene.[48]

***

Earth - nurturer of the undead

Earth as an element in Stoker is his invention, which provides a bed of native soil in the coffin of the Count, enabling him to rest during daylight hours and be re-energised for the night.[49]

In The *Brides of Dracula,* native Earth has three experienced contexts: first, it is a preserver and nurturing element for the Village Girl who emerges from the grave as a strong, healthy, and vibrant member of the undead. Greta instructs her to 'push', caressing the surface soil in encouragement and thanksgiving. In this scene, Greta has been described as a „vampirical zealot, lovingly coaxing the next deadster from her grave like some deranged midwife delivering a new baby".[50]

The other two contexts concern the stable and the lower working mill, both of which are closer to Earth than any other interior context and bring comfort to the undead. Van Helsing, who passes off Gina's death as a contagious fever, makes the mistake of ordering Gina's body to be watched over in outbuildings - the stables, to protect the inhabitants of the Lang's school.

Here, resting perhaps not more than a metre above the bare, native earth, Gina, gradually becoming transformed into a member of the undead, finds the supernatural ability to control the locks on her coffin and emerge fully transformed. Similarly, the earthy mill, also remotely situated for bats, is an ideal situation for the night activities of the Baron, who plans the initiation of Marianne to take place there. This is told to us by the newly-risen Gina. Mills and granaries have associations with vampires.[51]

---

[47] For the bat's association with darkness, death, witchcraft, and malevolence, see Chwalkowski, F. (2016) *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp.522-24.

[48] Andrée Melly told the author that whilst lying 'dead' on a bed where Van-Helsing and Dr. Tobler (Miles Malleson) inspected the neck puncture inflicted by Baron Meinster, her pulsating jugular vein caused Terence Fisher problems with direction, delaying her transformation.

[49] See Stoker. (1897) op.cit, „There, in one of the great boxes, of which there were fifty in all, on a pile of newly-dug earth, lay the Count.", p.49.

[50] McEneany. op. cit, para.10.

[51] See Karadžić, Vuk Stefanović. (1867*) Живот и обичаји народа српскоī.* (*Life and Customs of the Serbian People)*, Vienna, L Sommer; and see Karadžić, Vuk Stefanović. (1969) Život i običaji

***

Fire and sanctified Water

In *the Brides of Dracula*, human intervention and redemptive behaviours are limited, constrained, and largely ineffectual in restoring Christian life. Restoration is achieved through the elemental triumphs of fire and water.

Sanctified water and consuming fire defeat vampiric earth and air as the unrepentant undead remain in torment:

And they shall go forth, and look upon the carcasses of the men that have transgressed against me; for their worm shall not die, neither shall their fire be quenched; and they shall be an abhorring unto all flesh.[52]

***

The Mill Scenes: Serbian Folk Traditions

Written seventeen years before Stoker's *Dracula,* Milovan Glišić's tale: *Posle devedeset godina* (*After Ninety Years*), features a working mill, the haunt of Sava Savanović, a vampire.[53] In the chronicles of vampiric history, only Serbian writers Glišić and Karadžić: *Живоūи и обичаји народа срūскоī.* (*Life and Customs of Serbian People)* identify the mills as a location for vampires. Correspondingly, it is widely believed that the introduction of the word 'vampire' and its use in other languages originated in Serbia.[54]

There is no such reference to a mill in Stoker, the major text on the life of Dracula. The Glišić and Karadžić sources refer to and rely upon Serbian folk traditions. The question remains, did scriptwriters for *The Brides of Dracula* become familiar with those traditions? Aside from doubtful coincidence, there appears to be no other convincing and realistic explanation.

The Serbian folk traditions in Glišić, like the mill scenes in *The Brides of Dracula,* are fundamentally Christian, both being fortified with traditional symbolism. In the former, it is expressed in sanctified water and the prayer book. In the latter, it is sanctified water and the crucifix. In both Glišić and *The Brides of Dracula,* innocence and experience are climaxed in violently restorative Christian actions.

Fire and sanctified water work towards the restoration and supremacy of innocence. Both elements are potent forces in the cauterising of Val Helsing's bitten neck,

naroda srpskog, reprinted in Karadžić, Vuk Stefanović. *Prvi i Drugi srpski ustanak*, Novi Sad and Belgrade, 330-331.

[52] Isaiah, 66.24.

[53] For the mill as a location of importance in Slavic mythology, see also Glišić, Milovan. (1880/2015) Posle devedeset godina (After Ninety Years), trans. by James Lyon, California, CreateSpace, xi., and see also Fine, J.V. 1998 In Defense of Vampires, in The Vampire: A Casebook, ed. by Dundes, A. Wisconsin, University of Wisconsin Press, pp. 57–66 (58).

[54] After Ninety Years, Ibid, i-ii.

via the brazier-heated blacksmith's iron and the ultimate purgation of the site and scene. The live brazier is evidence that the lower section of the mill is a working forge. Van Helsing's arrival at this site is possibly only hours removed from a working day there. We see a horseshoe on the outer door, an auspicious symbol of protection against evil.

Here we also see sacks for the storage of grain, riddles for its separation, hay piles, cartwheels, and tools of the smith, including a horse harness on the wall. This scene conveys a context of wholesome rustic, germinating life. As it was for the Serbian vampire, Sava Savanović, the mill is a refuge for Baron Meinster, whose coffin rests in the upper-mill loft aspect of the forge, among more sacks and a grain hopper. Karadžić, in 1867, writes: „In times of hunger, vampires are said to be seen near mills and different storage places where corn and wheat are stored."[55]

Glišić's mill contexts are also very detailed, displaying analogies with those in *The Brides of Dracula* mill scenes, including a fire, a wheat hopper, and a loft. In setting a trap for the mill vampire Sava Savanović:

> Strahinja stoked the fire in the watermill. He poured a bag of wheat into the hopper; two others stood ready.
>
> He went out once more and checked whether all was well with the catch tub, adjusted the top stone to grind fine, and pushed the flour into the bin.
>
> Then he dragged in some sort of large log…He placed it next to the fire and shoved a small stump underneath one end, then covered and arranged it as though someone were lying there.
>
> When he had arranged everything, he slowly climbed up to the loft, which was comprised of several boards right above the door. He pulled out both pistols, into each of which he loaded a piece of steel…[56]

A newly arrived Sava Savanović is then surprised and shot in the dead of night.[57]

No attempt is made on the life of vampire Baron Meinster until the film's ingenious Christian climax. And like Savanović, he is destroyed at the mill. Meinster's nemesis, Van Helsing, is constantly vulnerable.

At the mill, the two brides, having been encouraged and directed by Greta to attack and kill Van Helsing, are repelled by the crucifix and so can only lament their defeat, as we see them looking on via the loft gallery aspect of the mill. The two vibrant young women vampires in this scene, Gina and the Village Girl, have become particularly memorable in Hammer history as formidable foes.

Ultimately, both will perish in the fire. Greta, serving the undead within the experienced mortal world, shows no fear of physically attacking Van Helsing. The Christian

[55] Karadžić. op.cit, p.213.
[56] Glišić, Ibid, p.20.
[57] Glišić, Ibid, p.22.

symbolism continues with the fall to her death into the forge below, and its precarious platform, under which, there appears to be a deep pit beneath, which can be interpreted as a visual allusion to the „bottomless pit" of Revelation.[58]

This hellish analogy is initially tempered by Van Helsing's redemptive crucifix, which Greta has captured in the struggle with him, but there is no salvation, as it falls from her hand on the wooden platform down into the chasm. This final precipitous image of her death, her body perilously balanced between the experienced mortal world and the pit, symbolises her dual life of frailty, in constraining yet tolerating the evil world of Baron Meinster.

Attacks by the Baron on Van Helsing with swirling chains symbolically recall the Baron's chain-bound prison at the castle, but he is now free to weaponise them. In this scene, innocence overcomes experience, though ironically, it is Baron Meinster who kicks over the live brazier, causing the all-consuming fire.[59] His face becomes grotesquely disfigured by Van Helsing's spurts of sanctified water (supplied to him earlier), and becomes the Christian impetus and momentum for these confrontational scenes. In the mid-sixteenth century, Teresa of Avila asserts: „There is nothing like holy water to put devils to flight."[60] The use of sanctified water against the vampire is also found in Glišić.

Again, I find the Glišić example to be the only source for sanctified water in vampire legends. The grave of vampire Sava Savanović is opened and sanctified water „splashed on his face," and „in that instant a wisp of some sort of fog escaped from the vampire's mouth"…[61] Sava Savanović is then reburied.

Another salient correspondence between the two contexts concerns the sanctified water. In Glišić, the (Jordan) water is provided and applied by community member Cebo, on behalf of the Zarožje priest at the scene. In *The Brides of Dracula*, sanctified water is supplied to Van Helsing by the community priest, Father Stepnik.

---

[58] Revelation, 9.2.

[59] Andrée Melly recalled this final scene as 'terrifying', describing to the author how the Berkshire (Maidenhead, England) Fire Service attended the shoot to prevent the enormous blaze from spreading out of control. McEneany (op.cit), captures it well - „Those dark, satanic mills … The fiery climax at the old windmill, set against an ominous and demonic night sky presided over by a glowering full moon, is a fantastic set-piece", para.28. In Bachelard, G. (1964) *The Psychoanalysis of Fire*, London, Routledge, p.7, we are reminded of the dual forces of fire: „It shines in Paradise. It burns in Hell. It is gentleness and torture." These two opponents are reflected in the contrary outcomes of the goodness of Marianne and Van Helsing, and the unceasing torment of Baron Meinster. The two vampire women, Gina and the Village Girl die in the consuming fire.

[60] In her submission to the powers of the crucifix and holy water, *The Autobiography of Teresa of Ávila.* (1565/ 1994) trans. and ed. by Peers Allison E, from the critical edition of Silverio de Santa Teresa P., retrieved April 08 2024 https://www.carmelitemonks.org/vocation/teresa_life.pdf, p.173, Teresa confesses:„I flung some in the direction of the apparition, and it never came back… *From long experience, I have learned that there is nothing like holy water to put devils to flight and prevent them from coming back again. They also flee from the Cross, but return; so holy water must have great virtue.*"

[61] Glišić, Ibid, p.38.

***

Triumph of Innocence

Much of Marianne's responsiveness to the activities she witnesses at the stable and the mill is expressed in wide-eyed incredulity. In the arms of Van Helsing, she watches the destruction of her delusive fiancé. He is now seen under the giant mill vanes, which have been turned by Van Helsing, creating an encompassing shadow of an enormous Christian cross that fills the entire scene. We then witness Baron Meinster's squirming exhalations, which are not of this earth.[62]

Innocence had been corrupted and temporarily lost through the demise of Gina and the Village Girl. The world of experience can be traced back to the self-willed, cruel Dionysian experiences of the child-Baron, the bad company of his youth, unchecked by his mother. As recounted in Greta's intimate soliloquy, this life history, dark culture, and consequential transformation have prepared the way for his fall and destruction.

The saving of Marianne in *The Brides of Dracula* becomes a triumph of innocence over monstrous experience and a triumph of liberty over dark servitude.

Adducing critical opinion, de Souza graciously describes the film as the „finest of this genre to emerge both from Hammer and Bray".[63]

The Brides of Dracula is a triumph for Terence Fisher, who accomplished what he had desired for the set, including an atmospheric score by Malcolm Williamson, which, throughout the film, captivatingly expresses the interplay between innocence and experience. The closing mill scenes and their sympathetic relevance to the Zarožje Mill, Bajina Bašta, Serbia, provide an underlying historic, ethnographic context.

---

[62] A brilliantly devised symbolic cross formed by the wind sails of the mill, falling to earth, becomes a magnified shadow upon the decaying Baron. The denouement features Marianne and Van Helsing's release from the Baron. Bound in each other's arms, Marianne and Van Helsing witness the defiled old windmill being consumed by the„forces of love, purification, and healing." See Cunningham, op.cit, p.37; see also Hebrews: 12.29, „For our God [is] a consuming fire". And see also Satan's envy of the new, innocent, beautiful world:

„ And the more I see
Pleasures about me, so much more I feel
Torment within me, as from the hateful siege Of contraries; all good to me becomes
Bane". Milton, John. (1674) *Paradise Lost* 2nd ed. London, Simmons, IX 119–23.

This victory and joyous celebration of Innocence and the defeat of dark experience torments, grounds, and animalises the falling Baron, whose squirming death throes also express his ultimate rejection of all goodness in the human world in which he has been both tolerated in his feigned innocence and cursed as the devil incarnate.

[63] Yvonne Monlaur recalls Fisher's meticulous direction: „The tempo of the performance, the tone of voice, all these considerations meant that he was very concerned about the internal rhythm of each scene." Monlaur, op.cit, and de Souza in *Making The Brides of Dracula,* op.cit.

Peroration/"Denouement"

The principal outcome is the dominance of the elemental forces, which assert their significance in the film more decisively than the human agents in *The Brides of Dracula*. Fire and water, in particular, emerge as the film's climactic powers, their presence in the Serbian-inflected mill sequences acting to purge and cleanse the afflicted community. Earth and air—traditionally nurturing elements of the undead—are ultimately subdued by fire and water, marking a thematic resolution in which the natural world itself becomes the decisive arbiter.

There is little positive resonance for the community people, who, though unvampirised, are nevertheless passive and irresponsible. The learned and upright Dr Van Helsing might have been better positioned and prepared within a less theoretical stance. Moreover, his retention of moral clarity is non-proactive, allowing the dark forces to remain a step ahead in thinking and action.

Without the aid of fire and sanctified water, Van Helsing's knowledge and sense of rightful purpose are largely redundant. The only effective practical advice he musters is to Marianne Daniel at the mill, instructing her not to look at the vampirised Baron's eyes.

This analysis of all Dracula representatives and their followers, including those in post-Hammer vampirology, found Baron Meinster's portrayal the most predatory and rabidly depraved, culminating in an apotheosis for vampirology in *The Brides of Dracula.*

The Baroness Meinster was facilitated in her murderous intent incessantly because of the fear instilled in the community folk and those in receipt of remuneration for their vile assistance to her.

The Serbian-inspired mill scenes heighten and intensify the film's blazing conclusion in Christian symbolism, through the synthesis of religion, both at the Zarožje Mill and the studios at Bray, under the metaphorical setting of Transylvania, the homeland of Count Dracula.

A cogent and symbolic conclusion of this paper is the academic importance and relevance of the works of Milovan Glišić and Vuk Stefanović Karadžić, which, either in private translation or by verbal communication are enlightening, undisclosed sources known to Hammer film writers preparing the script for *The Brides of Dracula*.

The author hopes that this new awareness of a Serbian historical background to Terence Fisher's work will stimulate further scholarship in the Balkans and beyond.

REFERENCES:

Bible. King James Version, 1769/2017.

Bachelard, G. (1964) *The Psychoanalysis of Fire*, London, Routledge.

Boylan, Andy. "Stoker and the Bat", 2014, retrieved April 08 2024 https://www.vamped.org

Blake, W., Robinson, H. C. & Lessing J. Rosenwald Collection (1794) *Songs of Innocence and of Experience, Shewing the Two Contrary States of the Human Soul,* London, Blake.

Chaucer, G. 1380-1390 (1894) The Parliament of Fowles in *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. by W.W. Skeat. Oxford, Clarendon Press.

Chwalkowski, F. (2016) *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

Cunningham, S. (2005) *Earth, Air, Fire and Water*, St. Paul, Minnesota, Llewellyn Publications.

Davis, R. A. (2011) Brilliance of a Fire: Innocence, Experience and the Theory of Childhood, *Journal of Philosophy of Education,* 45 (2) 379–397.

De la Cadenza, M. and Blaser M. eds. (2018) *A World of Many Worlds,* Durham, NC, Duke University Press.

Dracula, dir. by Terence Fisher (Hammer Film Productions, 1958).

Dracula A.D.1972, dir. by Alan Gibson (Hammer Film Productions, 1972).

Dracula Has Risen from the Grave, dir. by Freddie Francis (Hammer Film Productions, 1968).

Dracula: Prince of Darkness, dir. by Terence Fisher (Hammer Film Productions, 1966).

Englemann, S. and McCormack, D. (2021) Elemental worlds: Specificities, exposures, alchemies*, Progress in Human Geography,* 45(6) 1419 –1439.

Exshaw, J. (2008) Count Dracula, *Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 4, 147-9.

Fearney, don, dir. (2013) *Making The Brides of Dracula,* Final Cut/Ivory Tower.

Fine, J. V. (1998) In Defense of Vampires, in The Vampire A Casebook, ed. by A Dundee, Wisconsin, University of Wisconsin Press.

Glišić, M. (1880/2015) Posle devedeset godina (After Ninety Years) trans. by James Lyon, California, CreateSpace.

Golding, W. (1954) *Lord of the Flies*, London: Faber and Faber.

Hampshire, S. (1989) *Innocence and Experience,* (Cambridge, Mass., Harvard UP).

Hunt, G. (2020) Review of *Dracula: An International Perspective*, ed. by Marius-Mircea Crişan, London: Palgrave MacMillan (2017), *Irish Journal of Gothic and Horror Studies,* 18, 183-85.

Irigaray, L. (1993) *Sexes and Genealogies*, trans. by G. C. Gill, New York, NY, Columbia University Press.

Stefanović Karadžić, V. (1867) *Живот и обичаји народа српског* (*Life and Customs of the Serbian People)*, Vienna, L Sommer.

Stefanović Karadžić, V. (1969) Život i običaji naroda srpskog, reprinted in Karadžić, Vuk Stefanović. *Prvi i Drugi srpski ustanak*, Novi Sad and Belgrade.

Kozák, J. and Musson R. (2020) *The Illustrated History of the Elements Earth, Water, Air, Fire*, Cham, Switzerland, Springer.

McEneany, Christopher. (2013) "The Brides of Dracula - An In-depth Look", retrieved April 08 2024 https://www.avforums.com

Milton, J. (1674) *Paradise Lost*, 2nd ed., London, Simmons.

Monlaur, Y. Yvonne Monlaur Official Blog 2009, retrieved April 08. 2024 https://www.yvonnemonlaurofficialblog.blogspot.com

Reid, C. (2010) Review of Stephen P. Unger's *In the Footsteps of Dracula: A Personal Journey and Travel Guide*, New York: World Audience (2010), *Irish Journal of Gothic and Horror Studies,* 8, 63–6.

Scars of Dracula, dir. by Roy Ward (Hammer Film Productions, 1970).

Stoker, B. (1897) *Dracula*, New York, Grosset & Dunlap.

Taste the Blood of Dracula, dir. by Peter Sasdy (Hammer Film Productions, 1970).

The Satanic Rites of Dracula, dir. by Alan Gibson (Hammer Film Productions, 1973).

The Brides of Dracula, dir. by Terence Fisher (Hammer Film Productions, 1960).

Ticktin, Miriam. (2017) A World without Innocence, *American Ethnologist*, 44(4).

The Autobiography of Teresa of Ávila, 1565 (1994). trans. and ed. by E. Allison Peers from the critical edition of Silverio de Santa Teresa, P, retrieved April 08 2024. https://www.carmelitemonks.org/vocation/teresa_life.pdf

Wanless, B. (2023) St. Thomas Aquinas and St. John Paul II on the State of Original Innocence, *Studia Gilsoniana,* 12, 4, 617–634.

Wolgast, E. (1993) Innocence, *Philosophy, 68, 297–307.*

Теренс Клифорд Амос

Католички универзитет у Лилу, Француска

МОТИВИ НЕВИНОСТИ, ИСКУСТВА И ЕЛЕМЕНТАРНИХ СИЛА У АМБИЈЕНТУ ИНСПИРИСАНОМ БАЛКАНОМ

Сажетак: У раду се разматра аналогија са Блејком у темама и радњи филма Теренса Фишера *Дракулине невесте* (1960). Уверљиви докази који указују на српску поставку у завршници филма изведени су из два значајна балканска извора: из дела Милована Глишића „После деведесет година" (1880) и Вука Стефановића Караџића „Живот и обичаји народа српског" (1867). Њихов значај у смислу интензификације невиности и искуства кључан је за ово

истраживање. Овај рад је први своје врсте којим се истражују ове убедљиве везе. Анализирају се супротстављени а општепознати мотиви невиности и искуства, и невиност се успоставља као супротност овоземаљском искуству. Невиност не постоји само као ентитет лишен овоземаљског искуства који свет непрекидно настоји да исквари. Невиност је у овом филму замишљена као једноставнији, не искључиво женски, крепостан вид постојања који се никада не може поразити до краја, али се дâ лако напасти и пореметити у искусним атацима преваре, искварености, манипулације и насиља. Искуство је, као у Блејковим песмама (*Песме невиности и искуства*) представљено кроз таква непочинства, али за разлику од Блејка, овде постоји и сучељавање са перверзијом хематофагије, кључном темом Стокеровог романа *Дракула*. Природне силе у филму – земља и ваздух – супротстављене су елементима ватре и воде. Колико дубоко ове силе распирују односно зауздавају оне који нису умрли? И у ком обиму су Глишић, Караџић и четири природне силе од интегралног значаја за невиност и искуство у *Дракулиним невестама*?

Кључне речи: *невиност, искуство, силе, хематофагија, Hammer film productions, Глишић, Караџић*

CONTENTS

POPULAR CULTURE AND INTERNATIONAL POLITICS

Vladimir Ajzenhamer and Mihajlo Kopanja
EDITORS' NOTE
5

Nika Sukser and Marta Zorko
RHYTHM OF THE FEAR – GEOPOLITICAL CONTEXT OF NUCLEAR NARRATIVES IN THE COLD WAR MUSIC
9

Milan Krstić
GOODBYE EUROPE
39

Dragana Jeremić Molnar and Aleksandar Molnar
BEAT ITALIANO IN THE CATHOLIC CHURCH
65

Nataša Jovanović Ajzenhamer and Željka Manić
THE POSITIVE GEOPOLITICS OF BAJAGA
83

Aleksa Filipović
NUCLEAR ENERGY, WEAPONS AND FEAR IN SOVIET CINEMATOGRAPHY
103

Dušan Čorbić
THE KEMALIST MODERNISATION PROJECT
123

Julija Brsakoska Bazerkoska
CLIMATE CHANGE AND POPULAR CULTURE
135

Svetlana Stanarević
THE CHERNOBYL DISASTER AND THE DISCOURSE OF SECURITY CULTURE
IN THE LITERARY WORK OF SVETLANA ALEXIEVICH
151

Sofija Maksimović and Ana Stanković
WAITING FOR THE KING
177

Dejana Jovanović Popović and Ivan Rakonjac
FROM SILENT SPRING TO MONKEY WRENCHING AND ORANGE POWDER
201

Lucas Maximilian Schubert
LISTEN TO THE SOUND OF YOUR OWN DESTRUCTION
217

Srđan T. Korać
DECODING WORLD POLITICS THROUGH STREET ART
245

Vladimir Ajzenhamer and Mihajlo Kopanja
FOR WHOM THE CLOCK TICKS
275

STUDIES

Terence Clifford Amos
MOTIFS OF INNOCENCE, EXPERIENCE AND ELEMENTAL FORCES
IN A BALKAN-INSPIRED MILIEU
309

Contents
331