

---

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije  
Teorija umetnosti i medija

DOKTORSKA DISERTACIJA:  
**VIDLJIVOST U PROSTORU KRIZE**  
**SAVREMENE TEORIJE EKSCESA**

student:  
Jelena Nikolić Vanović F-25/09

mentor:  
dr Nikola Dedić, vanredni profesor

Beograd,  
Maj, 2018. godina

---

## SADRŽAJ:

Apstrakt	
Uvod.....	6
<b>1. Čovek kao društveno i proizvodno biće.....</b>	<b>13</b>
1.1 Rascep, proizvodnja i otuđenje.....	14
1.2 Sistem mita.....	18
1.3 Prizor, spektakl i simulacija .....	23
1.4 Ideologija i znak.....	27
1.5 Identitet.....	30
1.6 Telo i znak.....	34
Telo kao objekat disciplinarnosti .....	37
Znak koji nadilazi – ukrašavanje i odevanje.....	41
<b>2. Označavanje u sferi racionalnog: Profani svet - svet rada i zabrane.....</b>	<b>46</b>
2.1 Označiteljski princip racionalnog: antimoda.....	48
2.1.1 Označavanje etničke pripadnosti.....	51
2.1.2 Označavanje generacijske pripadnosti.....	53
2.1.3 Označavanje rodne pripadnosti.....	57
Feminističke teorije i odevna praksa .....	65
Reprezentacija žene i feminističke teorije .....	71
Zabrana, nekoliko primera .....	76
2.1.4 Označavanje klasne pripadnosti.....	77
Zabrana, jedan primer.....	82
2.1.5 Razvoj kapitalizma i usložnjavanje zabrane.....	83
<b>3. Označavanje u sferi iracionalnog: Sakralni svet - svet slepe sile i prestupa.....</b>	<b>85</b>
3.1 Žrtovanje i potrošnja.....	88

3.2 Prostitucija.....	90
Sakralna prostitucija .....	91
Laička prostitucija.....	93
Označavanje u prostituciji.....	97
3.3 Glamur.....	100
Romantizam i nastanak glamura.....	103
Semiologija glamura.....	105
Glamur: proizvodnja i potrošnja.....	108
Glamur i smrt.....	113
3.4 Označiteljski princip iracionalnog: moda.....	117
Moda i novo.....	119
Semiologija mode.....	121
Dve citatne faze makroplana.....	124
Citatnost na mikroplanu.....	126
Moda, mediji i identitet.....	132
<b>4. Kulturni identiteti i specifične označiteljske prakse.....</b>	<b>137</b>
4.1 Predkapitalistička društva i identiteti zajednice.....	140
4.2 Modernizam, koncept <i>drugog</i> i individualizacija.....	141
4.2.1 Dendizam.....	145
Istorijske i stilske karakteristike dendizma .....	147
Ekscentrik i dendi: prekršaj i prestup.....	149
Dendizam i rodni identiteti.....	152
Dendizam i žrtvovanje.....	156
4.3. Postmodernizam.....	158
4.3.1 Postkolonijalizam: Moda, poslednji konkistador.....	161
Susret ideologija.....	164
Emancipacija potrošača.....	167
Razmena razlika.....	169
Heterogenost ili nova homogenost?.....	173

4.4 Liberalni kapitalizam i digitalna paradigma: izvođenje identiteta u procepu paradigmi.....	174
Diskurzivna priroda identiteta.....	177
Kontrola i rekonfiguracija.....	179
<b>5. Kriza: unutrašnji rascep proizvodnog čoveka.....</b>	<b>183</b>
5.1 Kontrola krize.....	188
5.2 Označavanje krize: stilski eksces .....	193
5.3 Dijalektika kulturne borbe.....	195
Masovna i popularna kultura.....	200
5.4 Označavanje i kanalisanje krize u predkapitalističkim društvima: spektakl i neposredna potrošnja.....	204
Označavanje krize u predkapitalističkoj svetkovini.....	206
Maska .....	208
Zabrane koje se odnose na maskiranje.....	210
Studija slučaja: godišnji kalendarski (sakralni) rituali i maskiranje u Srbiji; Koledarski rituali i maskiranje.....	214
Koledarski rituali i maskiranje.....	215
Povorke sa arhaičnim maskiranim likovima.....	217
Označavanje učesnika koledarskih povorki.....	218
5.5 Označavanje i kanalisanje krize u modernizmu i postmodernizmu: medijski spektakl i ekonomska potrošnja.....	220
Subkulture.....	222
Semiologija subkulturnog označavanja.....	225
Studija slučaja: pank i japanske subkulture sa kraja XX veka.....	230
Pank.....	231
Estetika panka.....	233
Telesne intervencije u panku.....	235
Identitet u panku.....	236
Japanske subkulturne prakse sa kraja XX veka.....	238
Tržišni karakter japanskih subkulturnih praksi.....	241

5.6 Označavanje i kanalisanje krize u liberalnom kapitalizmu: virtuelni spektakal i digitalna potrošnja.....	243
Pravni prestup i virtuelna disciplinarnost.....	244
Društvenost prestupa i vanredno stanje.....	247
Homo sacer ili biće krize.....	249
Digitalna potrošnja i smrt.....	253
Savremeno označavanje krize.....	255
Studija slučaja: Anonimus ( <i>Anonymous</i> ), otpor u procepu paradigmi.....	257
Anonimusi.....	258
Zaključak .....	262
Bibliografija.....	265
Biografija.....	379

## Apstrakt

Čovek je biće krize i čitava njegova društvenost uslovljena je ovom činjenicom. Rascepljen na svoj racionalni i iracionalni deo, on je organizovao društvene odnose, nikada ne uspevajući, do kraja, da obuhvati samoga sebe. Vladajuće strukture, pomognute dominantnom ideologijom, oduvek su težile da uredе, kako racionalni, profani svet čoveka (radom i zabranom), tako i njegov iracionalni, sakralni svet (potrošnjom i prestupom). Između ova dva uređena pola, nalazi se, prema Bataju, prostor erotizma, ali u našoj analizi i prostor koji izmiče ideologiji, prostor diskontinuiteta, prekida, krize. Ovo je prostor stalne značenjske borbe, koja se odvija na polju kulture, a bitnu ulogu u njoj imaju prakse vizuelne atrikulacije identiteta. U ovoj analizi bavićemo se čovekovim označavanjem u sferi racionalnog, iracionalnog i krize, uzimajući u obzir istorijske i kulturne promene koje su ga pratile i proizvodile kao takvog. Ulazeći iz statičnih, fiksnih modela označavanja, poznatih kao antimoda, u dinamične i promenjive modele, koje nameće modno označavanje, prakse vizuelnog označavanja identiteta dovele su do razgradnje referencijelnog polja znaka i konačnog gubljenja značenja. U tom procesu, čovek je, postepeno, iz racionalne ušao u iracionalnu društvenost, u društvenost prestupa, ekscesa, ili kako Agamben smatra, vanrednog stanja.

## Uvod

U ovoj analizi namjera nam je da zađemo duboko u pitanja pojavnosti, odnosno načina na koji pojedinci i grupe biraju, ili tačnije, bivaju prinuđeni, da se prikažu u svetu koji ih okružuje. Tema na prvi pogled deluje jednostavno, bavi se problematikom koja je oduvek smatrana nižerazrednom: ukrašavanjem, odevanjem i na kraju modom. U susretu sa njom čovečanstvo je, najčešće, bilo zavedeno pitanjima odevne estetike. Ipak, ponekad, mada veoma retko, ova tema javno zauzima važno mesto i u interesima političke borbe. U nepravdnoj borbi pobunjenik je unapred diskvalifikovan budući da deluje kao čovek koji se suprotstavlja *prirodnom poretku stvari*.

Sa druge strane linije fronta kao da se nalazi čitav svet. Nešto veliko, moćno i neimenovano. Nešto što pruža snažan otpor ili sprovodi jak pritisak da se održi ili promeni postojeće stanje. Nešto što je odnelo svaku pobedu, bez izuzetka. U jednom slučaju to su zahtevi tradicije ili u drugom, zahtevi progresa. Dovoljno je pomisliti kakav je stvaran učinak na status žene imala borba za dužinu suknje ili nošenje pantalona, kao i koliko je učinkovita bila borba afričkih plemena da očuvaju pravo na tradicionalnu odeću i time sopstveni sistem vrednosti i identitet. Iz ove perspektive rekli bismo da je žena u kratkoj suknji ili u pantalonama još više pretvorena u seksualni objekat (kroz seksualizaciju ženskih nogu, pripijenih zadnjica i slobodnih pokreta), a plemena su dobila samo uslovno pravo da nose tradicionalnu odeću (u svrhu turističke, odnosno ekonomske dobiti dominantnih struktura).

Na kraju sukoba *prirodni poredak* uvek uspeva da opiranje suzbije ili da ga, kroz savremene oblike hegemonije, inkorporira u sebe, da ga neutralizuje i asimiluje.

Estetika odevanja, odnosno njena čudesna moć spektakularizacije, uspeva da pitanja smisla i značenja odgurne daleko u prostor apstrakcije. Zato je već i sama *normalnost* odevanja dovoljna da zaključimo da je pojava sva utopljena u ideologiju, od oblaka parfema i savršenih zuba, do krvi, znoja i pola koje sakriva. Borba protiv eksternalizacije, postvarenja ili spektakularizacije koju nameće odevanje i ukrašavanje naravno da nije

moguća. Odeća je kolevka i grob naše čovečnosti. Naša ljuštura. Ona je opna koja čoveka istovremeno razdvaja i spaja sa svetom koji ga okružuje.

Čini se kao da već ova napomena donekle upućuje na kompleksnost problema. Na jednoj strani našao se čovek, a na drugoj *svet*. Iznenada, pred našim očima nije više samo gomila odeće, koja puna unutrašnje želje teži da bude obučena, već problem koji predstavlja suštinsko pitanje svakog promišljanja: problem življenja.

S obzirom da je označavanje čovekov pratilac od prvih dana našeg postojanja, jedan od ključnih faktora uspostavljanja razlike između čoveka i životinje (zajedno sa pojavom rada i uvođenjem zabrane i prestupa), adekvatna analiza ljudske pojavnosti deluje nemoguće ako se najopštiji činoci čovekovog iskustva, odnosno, čitava ljudska egzistencija i ukupan društveni razvoj, ne uzmu u obzir. Osećaj da bi to moralo biti tako pratio nas je od početka bavljenja ovom temom i koliko god da nam se činilo da bi to proširilo tekst do neslučenih razmera, nužnost da se sagleda celina ukazivala se svaki put kada smo tražili put od početnih pretpostavki do zaključaka ovog istraživanja.

Ono kako čovek danas izgleda nije nastalo iznenada, pa čak ni u nekom dalekom ali prepoznatljivom trenutku, ono nije nastalo sa prvim sačuvanim komadima odeće ili sa prvim prikazima odevenih ljudi. Današnja čovekova pojava nastala je još sa prvim perom zabodenim u kosu, sa prvom bojom na licu, sa prvim ožiljkom. Prvobitna estetizacija čoveka javila se sa prvim transponovanjem sadržaja vezanih za život, smrt i reprodukciju, sa nivoa unutrašnjeg osećaja, na nivo materijalnog znaka.

Od kako je uspostavio razliku u odnosu na ostale životinje, čovek se simbolima označavao i komunicirao unutar svoje zajednice i u odnosu sa sredinom koja ga je okruživala. Već su i ožiljci mogli da označe nečiju hrabrost, a time i superiornost u odnosu na ostale. Krzna, perje i ostali prvobitni ukrasi služili su istim ciljevima. Oni su označavali one koji su bili kadri da ulove plen ili pobede u borbi i koji su se time izdvajali od drugih.

Takvi pojedinci imali su, naravno, i bolji položaj u reproduktivnom smislu. Oni su predstavljali poželjne partnere. Tako se, uporedo sa označavanjem, razvijao i sistem moći, a time i kontrole koju je ta moć omogućavala. Označavanje je to upravo i omogućilo. Ono je u samom osnovu društvene strukture, kakva je bila u začetku i kakvu danas poznajemo.



Da bi smo, kroz dalju analizu, mogli da sagledamo svu složenost ljudskog sistema označavanja, moraćemo da uzmemo u obzir i činjenicu da je spoljna zadatost, koja je utvrđena pozicijom pojedinca u strukturi moći, u stalnom i turbulentnom odnosu sa unutrašnjim osećanjima veznim za pojmove života, smrti i seksualnosti. Ova dvojnost prikaza jedan je od najuzbudljivijih segmenata svake odevne analize. Na čoveka istovremeno deluju spoljne i unutrašnje sile, pa njegovo označavanje uvek predstavlja izraz lične borbe sa ovim zahtevima. Na planu označavanja čovek je u stalnom sukobu, opsednut većitom težnjom da se njegov osećaj posebnosti zadrži, ali i uklopi u zadatost ukupne društvenosti.

U tom smislu, razmatrajući ulogu ljudskog označavanja, Ted Polemus (Ted Polhemus) i Lin Prokter (Lynn Procter) ističu da, u osnovi, postoje dve izražajne funkcije ukrasa i odeće: prva je izraziti individualnost naglašavanjem jedinstvenih telesnih karakteristika ili upotrebom jedinstvene estetike, a druga je izražavanje grupne pripadnosti, odnosno iskazivanje vrednosti i standarda grupe. "Valja, međutim naglasiti", dodaju oni "da takozvana 'psihološka' strana problema i sama ima društvenu dimenziju: individualno je samo ono što odstupa od društveno prihvaćenih normi koje propisuju što je osobito, a što nije."<sup>1</sup>

Društveni zahtevi uvek se na individualnom planu susreću i sa ograničenjima, odnosno zahtevima samoga tela koje ukrašavamo ili oblačimo, tela koje nam je zadato i često, već samo po sebi, nesavršeno, neskladno ili nedovoljno funkcionalno, ali ponekad, ono je i raskošne lepote, snažno, okretno... To je telo koje nas, u isti mah, označava i koje mi označavamo, koje određuje naše načine ukrašavanja i svojim zakonitostima nameće okvire beskrajnim estetskim mogućnostima.

Prvobitno ljudsko telo bilo je gotovo sasvim otkriveno, nago, ono je nosilo značenja samo po sebi. Moglo je biti skladno razvijeno i moćno ili slabašno i nemoćno. Njega su, sa početkom označavanja, prekrivali samo mestimični i površinski znaci. Tek razvojem društva i odećom, telo postaje svo prekriveno znakovima, ono nestaje ispod ovog pokrivača. Znakovi koji ga zaklanjaju postepeno neutrališu biološke činjenice i od

---

<sup>1</sup> Ted Polhemus i Lynn Procter, "Moda i antimoda," u *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, ured. Mirna Citan-Črnelić, Đurđa Bartlett i Ante Tonči Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002, 211.

prvobitnog, prirodom zadatog čoveka, proizvode društveno biće čija savremena čovečnost, gotovo u celini, predstavlja društveni konstrukt, privid koji sa biologijom ili prirodom gubi bilo kakvu stabilnu vezu.

Prvo jasno strukturiranje neke društvene zajednice pomoću znakova, desilo se verovatno za vreme *homo fabera*, proizvođača, kada sa pojavom rada dolazi i do pojave zabrane i prestupa. Možemo zamisliti koliki značaj je odnos zabrane i prestupa imao za način na koji su se prvobitni ljudi označavali. Stroge zabrane vezane za preoznačavanje nastale su veoma rano. One su se u nekim delovima sveta i danas zadržale na izuzetno visokom nivou. Ipak, treba imati u vidu da su, čak i kada nisu toliko rigidni i prepoznatljivi, sistemi zabrane prisutni svuda u svetu i odnose se na sve ljude. Oni jasno definišu način na koji treba da izgleda svaki čovek. I danas se, širom sveta, smatra kršenjem pravila ako se subjekt označi kao ono što, prema važećem sistemu označavanja, nije, ili onako kako, u datim okolnostima, nije predviđeno.

Od izuzetnog je značaja istaći činjenicu da je sistem zabrana i prestupa presudan za organizaciju društvenih zajednica. Da se to nije dogodilo, označavanje bi u značenjskom smislu bilo veoma nestabilno i nepouzđano. Zabrane su omogućile da označavanje postane znakovno stabilno, što je, dalje, omogućilo i uspostavljanje široke i jasno struktuirane društvenosti. S obzirom da se označavanje i zabrana pojavljuju uporedo, kao konstitutivni činiooci same čovečnosti, u daljem tekstu pozabavićemo se načinima regulacije čovekove pojavnosti (koja je, u političkom smislu, uvek izraz njegove *čovečnosti*) i uticajem ovih praksi na regulaciju društvenih odnosa u celini.

Prema Bataju (Georges Bataille)<sup>2</sup>, zabrana i, uporedo sa njom, prestup, javljaju se u začetku čoveka kao odgovor na nerešiva pitanja ljudske egzistencije, na ono što ometa čoveka da bude čovek. Opasnost da se izgubi čovečnost stalni je pratilac čoveka. On je stalno nad ponorom koji ga deli na racionalno i uređeno biće, sa jedne strane, i iracionalno biće potpunog haosa, sa druge strane. Do ovoga dolazi zato što je pojava rada uzrokovala da uređeni, organizovani život posvećen radu, potisne sve segmente onoga što bi ga omelo i narušilo neophodni red.

---

<sup>2</sup> Žorž Bataj, *Erotizam*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.

Ono što je potisnuto sa nastankom *homo fabera*, jeste slepa sila, nekontrolisana energija, odnosno preobilje seksualnosti i smrti. Bataj kaže: „Od nje se odvojio radeći, shvatajući da je smrtnan i prelazeći sa bestidne seksualnosti na seksualnost stida, iz koje je nastao erotizam”.<sup>3</sup>

Smrt i seksualnost su *zabranjeni*, potisnuti u iracionalno, zbog čega je u čoveku zauvek izgubljeno mitsko jedinstvo, a mesto njega smestio se nepremostiv jaz. Takav rascep, da čovek nikada više neće biti celovito biće, večito će ga mučiti čežnja za izgubljenim kontinuitetom, po Žoržu Bataju, oličena u erotizmu. Bataj ističe da ovo stanje, na koje je čovek osuđen, svoje zadovoljenje može naći samo u formi seksualnog, religijskog ili erotizma srca, odnosno u trenucima seksualnog, duhovnog ili emotivnog vrunca. Međutim, svaki od ovih pokušaja, na svoj način, obezbeđuje samo kratke trenutke ispunjenja. Oni nikada ne mogu trajno da promene čovekovu poziciju ili donesu olakšanje. Povratak u stanje kontinuiteta, za kojim čovek čezne, prema Bataju, moguć je samo u smrti.

Zato, svet racionalnog u kome je čovek izabrao da egzistira, nikada nije sasvim uklonio iracionalno u njemu. Njihov složeni odnos regulisan je kroz zabrane i prestupe, gde zabrana sprečava izvesnu društvenu pojavu, a prestup je dopušta na jasno kanalisano ili utvrđeno načino. Zruci iracionalnog, kroz čitavu istoriju čoveka, probijaju kroz tanku opnu racija kojim je on okružio i definisao sebe i svoj svet. Odnos prema onome što ćemo nazvati *čistim životom* omeđenim zabranama, kao i odnos prema smrti i seksualnosti, kroz različite vidove prestupa i prekršaja, uslovljavaju ljudsku pojavnost od prvobitnih društava, do danas.

Ukrašavanje i kasnije odevanje, bave se prenošenjem najosnovnijih društvenih poruka, poruka bez kojih čitava organizacija društva nikada ne bi bila moguća. Sfera *čistog života*, odnosno života iz koga je odstranjena slepa sila, predstavlja čoveka kao radno, organizovano biće, podvrgnuto zakonima racija, a na planu pojavnosti ukazuje na društveni položaj, etničku, rodnu i generacijsku pripadnost.

Oznake za etničku pripadnost, tiču se označavanja same zajednice kao posebne (drugačije u odnosu na ostale, prepoznate kao skup pripadnika jedinstvene kulture) i

---

<sup>3</sup> Ibid., 35.

označavanja pozicija moći unutar tako definisane zajednice (na koje se odnose rodno, klasno i generacijsko označavanje). Označavanje klasne pripadnosti jasno definiše politička tela i obezbeđuje društvenu diferencijaciju, čime učvršćuje samu društvenu strukturu. Generacijsko označavanje ukazuje na starosnu dob svakog pojedinog člana, i ujedno, na njegov društveni status. Međutim, već u vrlo ranim stadijumima istorije, rodno označavanje prestaje da bude celovito. Ono ne uzima u obzir ukupnost iskustva seksualnosti, već samo jedan njegov, raciju i regulativi, podložan deo. Rodna pripadnost je označena kanalisanom i jasno utvrđenom predstavom pola, a ona, pre svega, prikazuje njegovu društvenu ulogu. Jasno razgraničena sredstva označavanja muškarca i žene svedoče o položaju polova u organizaciji rada i distribuciji moći. Rod i moć, oblasti čoveka iz kojih slepa sila nikada ne može, do kraja, biti potisnuta, zahtevali su uvođenje velikog broja zabrana, kako bi jasno definisana pravila sprečila njeno nekontrolisano izlivanje. Zbog toga, vizuelna artikulacija roda i klase trpi najviše krize u označavanju, pa prestup upravo omogućava njen opstanak.

*Čisti život* je život jasno utvrđene organizacije i poretka. To je sfera uređenosti i stabilnih značenja. Svet racionalnog. Nasuprot, ali uporedo sa njim, prostire se svet iracionalnog, svet slepe sile, haosa i razgrađenih značenja. Između ova dva sveta javlja se prostor krize. Prostor prekida, disbalansa, tenzije, čežnje i erotizma. Ovo je prostor stalne značenjske borbe.

Dominantna ideologija uvek upravlja odnosom racionalnog i iracionalnog u društvu. Svet racionalnog se odnosi na organizaciju rada i proizvodnje, a svet iracionalnog je kanalisano kroz utvrđene oblike potrošnje. Rad je omogućen postojanjem zabrana, dok potrošnja, ovako shvaćena, predstavlja oblast prestupa. Između njih, a izvan domašaja dominantne ideologije, prostire se kriza. Svet nastao u čežnji za celinom. Ova večita čežnja da se uspostavi izgubljeni osećaj kontinuiteta u čoveku, čežnja da se svet racionalnog i svet iracionalnog nađu u ponovnom jedinstvu (koju Bataj naziva erotizmom), ne može se razumeti ako se ne uzme u obzir njena pozicija u ukupnom čovekovom iskustvu: „Erotizmom se možemo baviti samo ako se pri tom bavimo samim čovekom. Najmanje se njime možemo baviti nezavisno od istorije rada i istorije religija”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Ibid., 10.

Svet krize je nejasan i nesaglediv, on izmiče regulaciji, to je svet čiji unutrašnji pokretač je tenzija nastala u rascepu između dva regulisana pola, to je svet prekršaja. Nije potrebno mnogo da bi se pojasnila distinkcija između prestupa i prekršaja.

Prestup je jasno utvrđen, predviđen sredstvima društvene kontole. On je iskliznuće iz racionalnog, ali na mestu, u vreme i na način koji su unapred i strogo definisani. Bataj ističe da je zabrana u prestupu često i veća nego inače zato što se neobuzdana sila mora čvršće kanalisati na mestima gde se prelazi granica između dva sveta.

Prekršaj je, međutim, društveno neplaniran, on ne podleže pravilima društvene organizacije. Prekršaj je naglo i nekontrolisano ispoljavanje krize. Svakako, prekršaj se, zbog toga, kada je jednom ustanovljen, prvo sankcioniše, a tek zatim, ako je uzeo maha, društvo će ga kanalisati. Zbog svoje iznenadne, neočekivane pojave, prekršaj se ne povinuje zakonima upravljanja, on podleže zakonima kažnjavanja. Tek kada, i ako se, kanališe u prestup, prekršaj postaje dostupan mehanizmima društvene kontrole.

Dok je prestup društveno prihvaćen i utvrđen kao nužnost ljudske (danas, još više od toga, ekonomske) prirode, prekršaj je nedopustiv, on izmiče interesima ekonomije i politike, interesima dominantne ideologije.

Bataj kaže: „Oblast erotizma u suštini je oblast sile, oblast nasilja”.<sup>5</sup> Kriza je, dakle, oblast nasilja, oblast u kojoj dolazi do rušenja zidova zadatosti, oblast prekršaja, ali i oblast prestupa, koji nastoji da je kanališe i umiri.

Kroz dalji tekst nastojaćemo da analizom specifičnih označiteljskih praksi, ljudsku pojavnost sagledamo u ideološkom, kulturnom i istorijskom okviru, ali i da je odredimo prema načinima na koje se sprovodi označavanje u oblastima racionalnog, iracionalnog i krize. Namera da na taj način sagledamo i struktuiramo sistem individualnog i društvenog označavanja, od najranijih dana do danas, počiva na uverenju da su dosadašnji pokušaji da se on sagleda prenebregavali celinu.

Posebnu pažnju u ovoj analizi posvetili smo upravo oblicima označavanja u prostoru krize. Ovakvo označavanje, na nivou estetike, karakteriše stilski eksces, a na nivou

---

<sup>5</sup> Ibid., 21.

ideološke analize ono se može prepoznati kao spektakularizacija subverzivnog društvenog potencijala. U tom smislu, sagledavajući značaj označavanja za opstanak zadate društvene strukture, smatramo da se mogući oblici otpora mogu, pa i moraju, razmotriti uzimajući u obzir iskustva iz ove oblasti.

## **1. Čovek kao društveno i proizvodno biće**

Čovek je, unutar sebe, biće rascepljeno na dva pola: svet racionalnog i svet iracionalnog. U tekstu koji predstoji, namera nam je da sagledamo širu sliku: na koji način, u ovako složenim uslovima, čovek uspeva da uredi svoju društvenost.

Organizujući život u sve većim zajednicama, čovek se putem kontrole vremena i uspostavljaajući društvenu organizaciju rada, otrgao od slepe sile i sistemom zabrana uspostavio vladavinu racionalnog u sferi javnog, društvenog života. Ipak, unutar njega ostali su porivi, instinkti i strasti koje društveno uređenje nije moglo ili želelo da prihvati. Ovi sadržaji zato su morali da budu potisnuti u iracionalno, podsvesno, izvan domašaja subjektive volje i svesti, izvan vidljivosti.

Čovek, zbog toga, nad njima nikada ne može da uspostavi potpunu kontrolu, on je u stalnoj borbi, kako na ličnom, tako i na društvenom planu. Svet racionalnog, koji je dopušten, uređen, čitljiv, izložen je stalnim pritiscima iracionalnog, zabranjenog, sakrivenog i nerazgovetnog, sveta koji se ne može do kraja pojmiti i predvideti. Ali, svet iracionalnog se ne može ni isključiti ili odstraniti iz društvenog poretka niti iz bilo kog pojedinačnog čoveka. To je zato što on proizilazi iz osnovnih i neizbežnih (do sada) čovekovih iskustava – iskustva seksualnosti i iskustva smrti. Stoga, svaka društvena organizacija u obzir mora da uzme oba pola. Svet racionalnog uređen je sistemom zabrana, a svet iracionalnog je kanalisani čvrsto omeđenim prestupom.

Odnos racionalnog i iracionalnog u čoveku, podložan je osciliranju koje uzrokuju kako spoljni uslovi, tako i unutrašnje zadatosti njega samoga, kao što su temperament, senzibilitet ili snaga. U društvu ovaj odnos uvek uslovljava ideologija, pa tako, u zavisnosti

od dominantnih sistema vrednosti, u pojedinim društvenim zajednicama ili epohama prepoznavamo kako se ove tenzije na različite načine razrešavaju, proizvodeći veće ili manje društvene i lične krize. Uvećavanjem i usložnjavanjem sistema zabrana, kroz pokušaj da se što veći segment života stavi u funkciju ideološki predviđenih ciljeva, društvo je, unutar čoveka, dovelo do srazmernog uvećanja potisnutih sadržaja, uvećavajući time i svet iracionalnog, u kome i same zabrane pronalaze svoj oslonac. Sa razvojem kapitalizma i dicipinarnе ideologije, koju zahteva enormno povećanje obima proizvodnje, iracionalno raste i uzrokuje stalno nove metode kanalsanja. Oni se, sledeći interese reprodukcije kapitala, usredsređuju na finansijsku potrošnju, kao ekonomski najefikasniji model. Sprega između ekonomske organizacije potrošnje i psihologije upravlja iracionalnim ljudskim porivima u potrošačkom društvu. Zajedno sa ovim promenama menjaju se i društveno predviđeni sistemi označavanja.

U daljem tekstu nastojaćemo da sagledamo čoveka i njegovu društvenost. Da bi smo to mogli, neophodno je utvrditi da osnovni ljudski problem, već smo ga nazvali problemom rascepljenosti, možemo nazvati i drugim imenom - to je problem otuđenja.

## **1.1 Rascep, proizvodnja i otuđenje**

*Nikad nije delatniji no kad ništa ne čini, nikad manje sam no kad je sa samim sobom.*

Kato

Otuđenje je ona prepreka koja onemogućava da se uspostavi ponovno jedinstvo, ono je rascep između racionalnog i iracionalnog u čoveku. Uskoro ćemo videti da prvobitni rascep, nastao pojavom rada, nije, kroz istoriju, ostao nepromenjiv. Razvojem društva i proizvodnje on se neprekidno uvećavao, proširujući tako i jaz unutar samog čoveka.

Već u svojim ranim danima, počinjući da proizvodi, da se označava i da govori, čovek se unutar sebe otuđio od sopstvenog jedinstva, od samoga sebe, a zatim, kao posledica

toga, i od ukupnog sveta. Hana Arent (Hannah Arendt)<sup>6</sup> opisuje dalje stadijume u ovom procesu. Njima ni danas nije došao kraj. Čovek, sa razvojem savremenih tehnologija, doživljava nove stadijume otuđenja, o kojima ćemo tek govoriti.

Pod pojmom *vita activa*, Hana Arent podrazumeva tri osnovne ljudske delatnosti- rad, proizvodnju i delovanje, za koje smatra da su uslov za čovekov život na Zemlji. Razmatrajući kako se ove delatnosti menjaju i razvijaju kroz istoriju filozofije i razvoj prirodnih nauka, autorka dolazi do zaključka da se proces otuđenja u modernom dobu, intenzivira kao posledica nekoliko značajnih istorijskih događaja - otkrića Amerike, reformacije i konstruisanja prvog teleskopa.

Prema Arentovoj, otkriće Amerike zapravo predstavlja kraj jednog dugačkog puta. Bezbrojne pretpostavke o veličini i obliku naše planete, koje su se kroz vekove smenjivale, napokon su bile poražene pred činjenicom da je Zemlja okrugla i izmerljiva, da su svi putevi ucrtani i da više nema nepoznanica. Razvoj saobraćaja smanjio je distance na zanemarljive i obesmislio daljinu. Nekadašnji mitski prostor, koji je, pre svega, služio tome da objasni, a zatim i simbolički opiše život i svet koji čoveka okružuju, ustupio je mesto geografskoj karti. Čovek se, ucrtavši sve puteve na karti, od Zemlje i njene neposredne spoznaje, prema Arentovoj otuđio, učinivši prvi krupan korak na tom putu.

Sledeći veliki korak bilo je ono što Hana Arent naziva unutarsvetskim otuđenjem - reformacija i kraj feudalizma. U nastanku novog kapitalističkog duha, autorka vidi uzroke neverovatnog porasta produktivnosti, kao i uspostavljanja cikličnog obrta vrednosti, gde jedna vrednost biva proizvedena samo da bi bila vraćena u proces i koristila u stvaranju nove vrednosti. Da bi ovako dinamičan sistem uopšte postojao, nužno je bilo odreći se svih trajnih vrednosti i stabilnosti, pa prema tome autorka zaključuje da je ovakav sistem moguć „jedino ako su žrtvovani svet i sama svetovnost čovekova”.<sup>7</sup>

Treći, i prema Arentovoj, najvažniji događaj u ovom nizu, bio je otkriće arhimedovske tačke, odnosno izmeštanje čovekovog referencijalnog polja sa Zemlje u Univerzum. Ovo je

---

<sup>6</sup> Hanna Arendt, *Vita activa*, Zagreb: IP August Cesarec, 1991.

<sup>7</sup> Ibid., 206.



omogućeno otkrićem teleskopa kojim je Galilej „izručio tajne Svemira sa izvesnošću osetilne percepcije”.<sup>8</sup>

Shvatajući da sva dotadašnja nagađanja i spekulacije čoveku nikada nisu prikazali Svemir onakvim kakav se može videti kroz teleskop, otvoren je put u večitu sumnju u mogućnost spoznaje. Međutim, Svemir koji nam je dat na uvid, nije nam dat neposredno, već posredstvom tehnologije koju smo sami napravili. Čovek je, od tog trenutka uhvaćen u tamnicu samoga sebe. Nepovratno je nestala nada da se svet može neposredno spoznavati, a čovek se suzio na sebe i svet koji on sam stvara.

Prema Arentovoj, on kroz eksperiment i principe čiste matematike nastavlja svoj put ka potpunom otuđenju od sveta. Umesto spoznaje sveta koji ga okružuje, čovek bira spoznaju sveta koji sam stvara u eksperimentalnim, laboratorijskim uslovima. Dekartove (René Descartes) sumnje i kartezijanska škola nadovezuju se na gubitak poverenja u mogućnost objektivne spoznaje, pa jedini spoznajni postupak, koji ostaje na raspolaganju modernom čoveku, postaje introspekcija. Dakle, ono što je ljudima, posle svega, ostalo zajedničko nije više svet, već sama struktura njihovog razuma. Tako se arhimedovska tačka premestila iz Svemira u čoveka.

Hana Arent ističe da je misao kako je čovekovo spoznanje dostupno samo ono što on sam i napravi, otvorila puteve u delovanje, a ne više u kontemplaciju, kao put do saznanja. Ona konstatuje da je ovo uslovalo izmenu hijerarhijskog poretka između *vita activa* i *vita contemplativa*. Čovek je, pretvarajući se u *homo fabera*, proizvođača, prestao da sebi postavlja večito pitanje *zašto* i počeo da se pita *kako*. Od značaja je postala ne sama suština ili bit, nego proces, još tačnije - proizvodni proces. Međutim, proizvod ovog proizvodnog procesa vremenom gubi upotrebnost i dobija razmensku vrednost, čime i sam postaje otuđen, devalvirajući ujedno i sve druge vrednosti.

Tražeci istinu u sebi samom, sopstvenoj proizvodnji i sopstvenom životu, čovečanstvo zapada u samozainteresovanost i egocentričnost. Kroz relativizaciju svih vrednosti, korisnost se pojavljuje kao jedino preostalo merilo, a krajnji cilj postaje hedonizam koji vodi ka daljem stimulanju produktivnosti. Ovaj duboko egoističan odnos prema svetu i

---

<sup>8</sup> Ibid., 209.

životu, pomognut sumnjom u sve, pa i u spasenje koje je nudila religija, bacio je čoveka, prema Arentovoj, ne više natrag na ovaj svet, nego na sebe samog - „u zatvorenu unutarnjost introspekcije, gde su prazni procesi razumskog računanja, njegova igra sa samim sobom, bili ono najviše što je mogao doživeti”.<sup>9</sup>

Hana Arent, razmatrajući ovu temu, zaključuje da je modernom čoveku dato da ostvari vekovne snove o slobodi i mogućnostima tek sada, kada više ne može ili ne zna da ih iskoristi, odnosno kada ih koristi protiv samoga sebe. Zato ostaje njeno otvoreno žaljenje za izgubljenom kontemplativnošću savremenog čoveka, koji je postao suviše zauzet sopstvenom produktivnošću da bi mogao da sagleda svet oko sebe. Ona konstatuje da „kada čitamo srednjevekovne spise o radostima i užicima kontemplacije, čini se kao da su se filozofi hteli uveriti da će se homo faber odazvati zovu i pustiti da mu ruke klону, napokon uviđajući da njegova najveća želja, želja za trajnošću i besmrtnošću, ne može biti ispunjena njegovim delima, već samo tada kada shvati da lepo i večno ne mogu biti napravljeni”.<sup>10</sup>

Rascep u odnosu čoveka sa svetom, odnosno otuđenje koje smo sada opisali, usloveli su ukupnu ljudsku društvenost. Ona je proizašla iz rascepljenog čoveka i zato nikada nije mogla da ga čitavog obuhvati. U nastojanju da održi ovako nepotpunu vlast nad čovekom, društvena struktura se oslanja na ideologiju, skup slika i predstava koje treba da objasne i opravdaju čovekovu neizdrživu situaciju. One moraju da ga spreče da vidi istinu, stvarnost. Da bi podstakla proizvodnju poželjnih, a eliminisala proizvodnju nepoželjnih slika i predstava, ideologija se služi mitom, semiološkim sistemom koji omogućava privid.

---

<sup>9</sup> Ibid., 258.

<sup>10</sup> Ibid., 244.

## 1.2 Sistem mita

Koristeći se teorijom lingvistike Ferdinanda de Saussura (Ferdinand de Saussure), Rolan Bart (Roland Barthes)<sup>11</sup> je, posmatrajući kulturu u analogiji sa jezikom, osmislio semiološku analizu celokupne kulture kao posebnog sistema znakova. Prema Bartu, svako značenje ima dvostruku funkciju, ono kako označava i obznanjuje, tako i omogućava razumevanje. Značenje uvek karakteriše intencionalnost, namera. Dakle, neko mora biti motivisan, imati nameru, kako bi proizveo željeno značenje. Na ovom nivou odigrava se najveća borba u sistemima moći. Dominantni sistemi proizvodiće dominantna značenja i tako osiguravati sopstvenu poziciju u društvenoj hijerarhiji.

Bart je ustanovio da mogu postojati dva ili više semioloških sistema koji se nadovezuju jedan na drugi. Prvi sistem je onaj osnovni, u kome imamo neposredni odnos označenog i označitelja u znaku, ali ostali, koji se na njega nadovezuju formiraju otuđena značenja, odnosno predstavljaju ideološke ili istorijske konstrukte, koji uzimaju znak iz prethodnog sistema samo kao početnu kariku lanca ili sistema koje će sami praviti. To su sistemi mitologizacije. Bart ukazuje da upravo ovaj, završni član, postaje prvi ili početni član uvećanog sistema koji gradi mit. Odnosno, sve se događa kao da je mit pomerio za jedan stupanj formalni sistem prvobitnih značenja.

Mit predstavlja način označavanja, ili, kako je Bart to istakao, mit ne određuje predmet njegove poruke, već način na koji on nju saopštava. Prema njemu, granice mita su formalne, a ne supstancijalne. To je drugostepeni semiološki sistem koji se može baviti bilo kojim pojmom ili idejom iz prethodnog. A, kao što ovaj autor, na drugom mestu kaže „...mit se čita kao faktualni sistem, mada je on samo semiološki sistem”<sup>12</sup>

Bart prepoznaje da su struktura mita i proces mitologizacije neraskidovo povezani, pre svega, sa pitanjima društvenog konteksta, a njihov cilj jeste naturalizacija društvenih konstrukata. To je metamorfoza značenja iz veštački stvorenog ili konstruisanog, u samorazumljivo, ono koje se ne dovodi u pitanje već se prihvata kao *normalno* ili *prirodno*.

---

<sup>11</sup> Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit, 1971.

<sup>12</sup> Ibid., 264.

Zbog toga je mit osnovno sredstvo u borbi za nametanje, očuvanje i jačanje vladajuće ideologije. Velika većina mitova se podudara sa državnim ideološkim aparatom, koji ih proizvodi, ali mitove proizvode i sfere koje izmiču. Mitovi nastaju sa obe strane linije borbe, kako u dominaciji, tako i u otporu.

Prema Bartu, kod vizuelnog mita, koji je, za razliku od verbalnog, višedimenzionalan, elementi forme su međusobno povezani na osnovu blizine. Bart ističe da se prizor *ukazuje namah u celini, on je neka vrsta magline, manje – više mutna masa znanja*.<sup>13</sup> Pojam uspostavlja značenje kroz asocijativne odnose.

Kada je čovekova pojavnost u pitanju, na primeru subkulturnog odevanja, vidimo da svaka odeća, upotrebljena da označi suprotstavljanje dominantnom sistemu, gubi deo svojih primarnih značenja, samo da bi ih ponovo upostavila u novom, mitskom sistemu. Tako, u panku, fašistička uniforma kao označitelj u mitskom nizu, polazi od tačke u kojoj joj je upola odstranjeno značenje. Mit koristi samo neke elemente iz prethodnog semiološkog niza, kao što su – pretnja, moć, uvredljivost, šok itd. U tom nizu mogućih značenja, koja ostaju i kada se fašizmu odstrani njegov pravi politički ili ideološki smisao, krije se razlog, ali ujedno i mogućnost, za njegovo dalje korišćenje. Semiološki prostor koji nastaje kada se označitelju *upola odstrani značenje* predstavlja prostor u kome se odvija ideološka borba.

Pošto je svaki pojam istovremeno istorijski i intencionalan, on je uvek društveno određen. Mit ne može da se uspostavi ako nema motivacije. Bart objašnjava da je, za razliku od jezičkog znaka, koji je proizvoljan, odnosno nemotivisan, mitski znak rezultat odnosa između forme i smisla, odnosno, da bi forma mogla da poprimi neki ideološki smisao, ona mora da bude motivisana. Kao primer za to možemo navesti odnos prema bolu. Vladajuća ideologija značenja bola motiviše sredstvima kontole: on je označen kao nešto neprijatno, sramno ili devijantno, nešto što treba prikrivati ili lečiti. Za razliku od toga, u subkulturnoj mitologizaciji, motivacija je sasvim drugačija. U subkulturnim praksama često se sprovodi samopovređivanje, u vidu tetovaže, pirsinga, pa i pravljenja ožiljaka. Ovde bol

---

<sup>13</sup> Ibid.

označava hrabrost, rešenost, nemarnost, nezainteresovanost za društvene norme ili, jednostavno spektakl kroz koji se poručuje- ja nisam jedan od vas.

Motivacija je, prema Bartu, neizbežna: „Ali ona je isto tako veoma fragmentarna. Najpre, ona nije 'prirodna', jer formu njenim analogijama snabdeva istorija. S druge strane, analogija između smisla i pojma uvek je samo delimična: forma zapostavlja mnoge analogije, poklanjajući pažnju samo nekima...”<sup>14</sup>

U tom smislu, na telo gledamo kao na poprište ideološke borbe. Motivisano odstupanje od prihvatljivih telesnih karakteristika, u sistemu mita, predstavlja odstupanje od društvenog sistema uopšte. Prema teoretičaru popularne kulture, Džonu Fisku (John Fiske): „Ružan izgled mnogih kečera na taj način postaje oblik klasnog govora, akcentat podređenih”<sup>15</sup>, a poigravanje sa estetikom ružnog, tako predstavlja oblik suprotstavljanja društvenoj strukturi i vladajućoj ideologiji.

Da bi smo bolje sagledali odnose unutar mitske strukture ukazaćemo da pojam, kao što je *bunt protiv sistema* u celini upija formu, koja bi, u tom slučaju, mogla da bude *subkulturalna odeća*. Kroz dalju analizu, ukazuje se činjenica da *bunt protiv sistema* kao označeno, ili pojam, može imati nepregledno veliki broj označitelja. Pobunu protiv sistema ne mora da označava odevanje, to mogu biti i nebrojene druge prakse, što ukazuje da je pojam kvantitativno mnogo siromašniji od forme, označitelja. Kako Bart zaključuje između forme i pojma, siromaštvo i bogatstvo su obrnuto raspoređeni: kvalitativnom siromaštvu forme, koja zadržava samo proređeni smisao, odgovara bogatstvo pojma, koji je otvoren za čitavu istoriju. Isto tako, i kvantitativnom obilju formi odgovara mali broj pojmova. Ovakav nestalan odnos između označenog i označitelja, on nastavlja, jasno predočava da ni mitski pojmovi nikako ne mogu biti stabilni. Oni se pojavljuju i nestaju, menjaju se i razbijaju. A upravo zbog toga što su istorijski, istorija ih, kroz svoje tokove, i veoma lako ukida ili proizvodi. Zato Bart tvrdi da ne može biti večnih mitova (poput mita o ženi, kod Bodlera (Charles-Pierre Baudelaire)), oni su, prema njemu, uvek podložni istorijskim i ideološkim promenama: „...Može se prihvatiti da postoje veoma stari mitovi, ali večnih nema: jer upravo čovekova istorija pretvara stvarnost u govor, jedino ona upravlja životom

---

<sup>14</sup> Ibid., 272.

<sup>15</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura*, Beograd: Clio, 2001, 110.

i smrću mitskoga jezika. Bavila se prošlošću ili sadašnjošću, mitologija može da bude samo istorijski utemeljena, jer mit je govor koji je odabrala istorija: on ne bi mogao da potekne iz 'prirode' stvari".<sup>16</sup>

Moć mita da bude *govor koji je odabrala istorija*, proizilazi iz jedne od njegovih osnovnih karakteristika, a to je da on ne potiskuje nego iskrivljuje odnos između označitelja i označenog. Kako Bart kaže „ma koliko to moglo izgledati paradoksalno, *mit ništa ne krije*“.<sup>17</sup> Za razliku od drugih semioloških sistema, mit je transparentan, označeno i označitelj se *ne skrivaju jedan iza drugog*, oni su *savršeno razgovetni*. Mit im daje iskrivljena značenja, a ona su moguća upravo zato što je označiteljima, kao što je Bart to formulisao „oduzeto pamćenje, ali ne i postojanje...Pojam doslovno iskrivljuje smisao, ali ga ne ukida; najbolje je reći: pojam otuđuje smisao“.<sup>18</sup>

Moderno, potrošačko društvo, od industrijske revolucije do danas podvrgnuto isključivo zahtevima progresa, specifično je po pojavi onoga što ćemo u našoj analizi nazvati *modnim mitom*. Imperativ savremenosti prema kome je sve ono što je *novo* bolje, pa time i poželjnije, a na planu društvenosti i prestižnije, doveo je do pojave mode, kao osnovnog ekonomskog i političkog principa, o čemu ćemo kasnije detaljno govoriti. U smislu dalje analize mita, važno je napomenuti da je, pre pojave mode, svaki mit bio isti po tome što je dovodio do nove modifikacije značenja, ali sa pojavom *modnog mita* dolazi do velikih promena na ovom planu. Pretpostavka ove analize da se latentna značenjska nestabilnost, koja u mitu dolazi do izražaja, okončava sa ulaskom znaka u modni mit, zahteva da zamislimo dalji semiološki put *pomodnjenog* znaka. Modni mit je specifična semiološka struktura koja nastaje onda kada znak, jednom već apsorbovan od mode, odnosno označen kao moda, sa povratkom datog modnog stila, ponovo ulazi u isti mitološki niz. S obzirom da je već kroz prvi proces *pomodnjavanja* ovaj znak nepovratno izgubio svoju raniju punoću (kao što je i inače slučaj u svakoj mitskoj strukturi), u novom nizu on, budući da se ponovo označava istim označenim, ne poprima nova značenja (kao što bi u svakom drugom mitu), već postaje sasvim značenjski neutralisan. Kao takav, on može da se iskoristi još neograničeno mnogo puta, semiološki potpuno neplodan ili

---

<sup>16</sup> Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit., 264.

<sup>17</sup> Ibid., 272.

<sup>18</sup> Ibid., 274.

nesposoban da proizvede značenje. Zato se mora istaći da, za razliku od drugih mitova, koji uvek služe proizvodnji novih značenja, modni mit služi većitoj reprodukciji, ponavljanju istog. Tako nastaje jedinstvena vrsta mita čija je osnovna karakteristika činjenica da u svakom sledećem nizu, moda označava jedno samu sebe, odnosno, postaje i označeno i označitelj, formirajući prostor neutralisanih značenja, odnosno razgrađenog referencijalnog polja znaka, o kome je govorio Bodrijar (Jean Baudrillard).<sup>19</sup> Budući da se tako *modni mit* odmiče od svake reference, pa zato ne može biti podvrgnut bilo kakvoj proceni ili merenju, on ne može imati niti bilo kakve granice. Zato, iako je Bart izvanredno opisao strukturu mita, prema našem viđenju, ipak postoji jedan mit koji može da bude večan, on, zapravo, jedino i može da bude večan (odnosno, ne bi mogao da bude ograničen), to je *modni mit*.

Do pojave modnog mita, svaki drugi mit je morao biti promenljiv, budući da je, sa društvenim promenama, uvek mogao i težio da bude preoznačen. Sa neutralizacijom značenja koju sprovodi moda on ne može više da se preoznači. U razgrađenom referencijalnom polju znaka ova semiološka strategija gubi svoj smisao. Nova mitska značenja prestaju da budu moguća.

Ilustracije radi razmotrićemo jedan mit koji se ispoljava i na nivou ljudske pojavnosti:

Kao prvi semiološki niz mogli bismo prepoznati situaciju u kojoj *revolucionar* predstavlja *formu* (označitelja), dok *otpor*, odnosno *bunt*, predstavlja *pojam* (označeno). Uprkos njihovoj stabilnoj i neposrednoj značenjskoj vezi, sa daljim istorijskim razvojem i promenama u ideologiji, sredinom dvadesetog veka pojavljuje se novi označitelj *otpora*, to je *buntovnik*. Ovaj novi znak koristi prethodni semiološki niz samo kao sopstvenog označitelja i oslanjajući se na ona ranija, uspostavlja nova značenja. Buntovnik, koji se oslanja na mit o pobunjeniku i revolucionaru, sada je dosta drugačiji od svojih uzora. On nije toliko zainteresovan za opšte dobro, koliko se trudi da izrazi lično neslaganje i nepripadanje postojećem sistemu. Za razliku od revolucionara koji je aktivno nastojao da izvrši društvenu promenu, buntovnik može biti opasan jedino po samoga sebe. On je pacifikovan, jedini cilj mu je sam spektakl odupiranja. U postmodernizmu, kroz sledeći semiološki niz, buntovnik postaje *pripadnik subkulture*, a uskoro zatim, u poslednjem,

---

<sup>19</sup> Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.

nizu, *subkultura*, *buntovništvo*, *revolucija* i *otpor* zajedno bivaju označeni *modom*. To je, na žalost, i krajnji semiološki ishod. Ulazeći u modu, znak nepovratno gubi svako značenje.

Na kraju ovog kratkog uvida u strukturu i funkciju mita, potrebno je još dodati da subjekat, prema Bartu, uvek zauzima jedan od tri moguća stava prema mitu:

- Prvi bi bio onaj u kome on sam koristi pomove tako što im daje određenu formu. Prazne označitelje ispunjava, sebi potrebnim, značenjem. U tom smislu on je tvorac mita.

- U drugom slučaju, on je svestan odnosa između forme i smisla, kao i iskrivljavanja koje jedno na drugome izazivaju. Tada je u ulozi mitologa, onoga ko odgoneta mit.

- U trećem slučaju, on uopšte ne sagledava mit kao takav, već ga vidi kao nešto što se razume samo po sebi, što je dato samom prirodom.

Kroz analizu navedenih načina čitanja mita, Bart zaključuje da su „prva dva stava statička, analitička; oni ruše mit, bilo ističući njegovu intenciju, bilo raskrinkavajući je; prvi je cinički, drugi razobličiteljski. Treći stav je dinamički, on prihvata mit saobrazno smeru njegove strukture”.<sup>20</sup>

Dakle, mnoštvo pojedinaca koje čita mit na treći način, predstavlja glavni ideološki oslonac dominantne strukture. Njima se obraćaju prizor, spektakl i simulacija.

### **1.3 Prizor, spektakl i simulacija**

S obzirom da čovek, proizvodeći svet oko sebe, ujedno proizvodi i slike toga sveta, ne treba da čudi to što je čitava društvena organizacija sprovedena putem organizacije slika, prizora. Zato je prizor u središtu ideološke manipulacije. Zasjepljen prizorima, čovek prestaje da bude u mogućnosti da svet neposredno spozna, on počinje da mu se nudi kao već ideološki obrađen i interpretiran. Time, on prestaje da bude stvaran i postaje svet privida.

---

<sup>20</sup> Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit., 278.



Situacionistička internacionala,<sup>21</sup> koja je predlagala aktivnost na planu svakodnevnog života, kao jedini put ka društvenoj promeni, bavila se, između ostalog, i konceptom *prizora*, koji definiše kao ono od čega se sastoji vizuelna konvencija i postojanost slikovnog aparata. Prizor, prema njima, postavlja pravila o tome šta i kako treba videti, uslovljava društvenu *vidljivost*, ali ne tako što pojedincu nudi sadržaje *vredne gledanja*, već tako što nameće određene vidove (re)prezentacije. U tom smislu, prizor prepoznamo kao osnovno sredstvo u formiranju identiteta. Pošto se čitav pojavni svet može svesti na niz prizora i svaki oblik konstruisanja identiteta kroz njegovu vizuelizaciju može se smatrati *uprizorenjem*.

Čovek, procesom proizvodnje materijalnih predmeta (u našem slučaju ukrasa i odeće, kojima zatim prekriva sebe), proizvodi i jednog novog čoveka. On prestaje da bude onakav kakav je ranije bio, više se ne prikazuje neposredno (onakvim kakav biološki jeste), već se premešta u prizor.

Ne bi bilo moguće baviti se ukrašavanjem i odevanjem, odnosno označavanjem čoveka, a da se u analizu ne uključe pojmovi poput opredmećenja, eksternalizacije, uprizorenja, spektakularizacije, a na kraju i simulacije. Svi ovi pojmovi bave se proizvodnjom. Ova specifično ljudska aktivnost ima za cilj da posredstvom rada stvara, odnosno kreira, materijalne predmete koji nadilaze svet prirode.

Predmeti koje čovek proizvodi reflektuju svet njegovih ideja, svet njegovih misli i potreba, oni se otržu od prirodnih zadataki da bi omogućili stvaranje sveta čoveka. Sveta koji je sazdan od beskrajnog niza ideoloških prizora. Gi Debor (Guy Debord) konstatuje da je „u društvima u kojima preovlađuju moderni uslovi proizvodnje, život predstavljen kao ogromna akumulacija *prizora*. Sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu“.<sup>22</sup>

Još od kada je uvideo uticaj koji na njega ima slika, prizor, čovek je počeo tim prizorom da upravlja. Prvo, usklađujući samoga sebe sa simboličkim značenjima prizora koji želi da uspostavi.

Možemo predpostaviti da su snažne, neustrašive, velike i moćne životinje bile nosioci simboličkih vrednosti koje je prvobitni čovek želeo za sebe. Umotavajući se njihovim

---

<sup>21</sup> Aleksa Golijanin, ured., *Gradac- Situacionistička Internacionala, br.164,165,166*, Čačak: Gradac, 2008.

<sup>22</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, Beograd: Porodična biblioteka br.4, 2004, 9.

krznom ili ukrašavajući se na način koji je podražavao njihovu pojavu, čovek je od sebe proizvodio prizor sa simboličkim značenjima prenesenim iz prizora koji su one za njega predstavljale.

Na taj način on je izgradio čitavu društvenu hijerarhiju. Poželjni prizori omogućili su dalju diferencijaciju u društvu.

Oni pojedinci koji su mogli da proizvedu najpoželjnije prizore, visoko su se plasirali u strukturi moći. Takvi su bili vladari. Oni su proizvodeći prizor od sebe samih, a zatim i od svog okruženja, proizvodili sliku nedostižne slave, časti, moći, lepote i bogatstva, odnosno spektakl. Debor zaključuje: „Spektakl je kapital akumuliran do stepena u kojem postaje slika”.<sup>23</sup>

Grandiozne građevine, raskošna odeća, preobilje svetkovina i svečanosti, sve su to bila sredstva da se, posredstvom spektakla, očuvaju ili uspostave strukture moći. A, ukazujući na značaj spektakla u društvenoj organizaciji, isti autor dodaje: „Spektakl nije samo skup slika; to je društveni odnos među ljudima posredovan slikama”.<sup>24</sup>

Pošto vladajuća ideologija posredstvom spektakla teži da omogući, obezbedi i ojača postojeću društvenu asimetriju, spektakl se oduvek može prepoznati kao „rezultat i cilj vladajućeg oblika proizvodnje”,<sup>25</sup> ali, savremeno društvo karakteriše, pre svega, *spektakularna potrošnja*, kao vrhnski vid društvene organizacije i kontrole. Ako uzmemo u obzir da je spektakularizacija uvek strogo podređena pravilima i normama, odnosno sistemu zabrana, postaje jasno zašto je to tako. Spektakl, zahvaljujući svom ritualnom i žrtvenom karakteru, prepoznajemo kao sakralno modernog doba, iako, kako smo videli, on nije moderna pojava. Javio se još onda kada je čovek, žrtvujući svoju mitsku celovitost, zakoračio u svet racionalnog i rešio da se označi, otržući se, na taj način od samoga sebe i od stvarnosti. Zato Debor za spektakl kaže: „On nije samo dekor stvarnog sveta, već samo srce nestvarnosti ovog društva”.<sup>26</sup>

Idući sve dalje prostorima nestvarnosti, otkrivamo još jedan svet koji se pred nama pruža. To je moderni svet simulacije i hiperrealnosti, kojim se bavi Žan Bodrijar<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Ibid., 15.

<sup>24</sup> Ibid., 9.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi, 1991.

ukazujući na svet izgubljen u vrtoglavoj smeni znakova. Neopipljiv i nestvaran, to je svet naše izgubljene realnosti. Svet iz koga je nestala svaka referentnost. Svet koji je pokriven koprenom simulacije i koji je zauvek izgubljen u sopstvenoj reprodukciji.

Kao jedan od najznačajnijih teoretičara postmoderne, Bodrijar prikazuje svet koji se nepovratno udaljio od samog sebe, smeštajući se u prostore simulacije, privida. Simulakrum, simulacija i hiperrealnost postaju ključni pojmovi njegove kritike savremenog potrošačkog društva. Smatrajući da su se znakovi osamostalili, da su izgubili vezu sa referencom, odnosno sa samom stvarnošću za koju su nekada bili vezani, Bodrijar dolazi do teze da ono što nas okružuje i nije više svet stvarnosti ili realnosti, nego svet hiperrealnosti, svet u kome nema više subjekta, niti veze između označenog i označitelja. Znakovi su postali jedina realnost, oni zaklanjaju svet, ili čak – prikrivaju činjenicu da sveta više nema.

Povlačeći paralelu između Bartovog koncepta mita i Bodrijarovog koncepta simulacije, uviđamo da je simulacija prvi stepen u mitologizaciji, a simulakrum struktura koja se javlja sa ulaskom u modni mit. Kao što Bart naglašava da mit ništa ne krije, odnosno da on ne potiskuje, već iskrivljuje stvarnost, tako i Bodrijar postavlja simulaciju u prostor između istinitog i lažnog. Upravo zbog toga, simulacija postaje opasnost po samu realnost. Ona se, prema Bodrijaru smešta na mesto istine i zauvek je odatle potiskuje.

Bodrijar ove promene vidi kao četiri faze slike, a one odgovaraju i strukturi Bartovog mita:

-Slika je odraz duboke realnosti (neposredan odnos između označitelja i označenog u znaku)

-Slika maskira i izvitoperava duboku realnost (prvi niz mita)

-Slika *prikriva* odsustvo duboke realnosti (drugi niz mita)

-Slika nema veze s bilo kakvom realnošću: ona je čisti sopstveni simulakrum (modni mit).

Tako nastaje svet hiperrealnosti, svet realniji od samog sebe, svet nastao iz matrica i kodova, svet koji se može unedogled reprodukovati, ali isto tako i svet u kome ništa više

nema značenje. Znakovi se slobodno raspoređuju i smenjuju, ali oni se više ne oslanjaju ni na šta. Prema Bodrijaru, to je jedina istina koja nam je preostala.

Kako smo od racionalnog društvenog uređenja, koje je direktno vezano za značenje, došli do iracionalnog, u kome je značenje izgubljeno, razmotrićemo, ukazujući na odnos ideologije i znaka.

#### **1.4 Ideologija i znak**

S obzirom na to da se ideologija može posmatrati kao skup informacija ili poruka koje društvena struktura upućuje svakom pojedincu/subjektu, odnos ideologije i znaka, kao i problemi komunikacije,<sup>28</sup> odnosno načina prenošenja poruke, postaju značajni za našu dalju analizu. Teza da ljudsku pojavnost treba tumačiti kao sredstvo komunikacije, a time i ideološkog delovanja, svakako nije nova. Tom uverenju doprinosi i podatak do koga su došli psiholozi, sociolozi, antropolozi i drugi stručnjaci iz srodnih oblasti, ukazujući na to da preko 80% prvog utiska o nekoj osobi čine vizuelni podaci: od položaja tela, gestikulacije, mimike, do boje kose, visine, konstitucije, ukrasa ili odeće. Čak i u svakodnevnoj komunikaciji, prema mnogim psihološkim istraživanjima, neverbalna komunikacija čini preko 65% ukupne komunikacije. Značenja koja se prenose vizuelnim putem predstavljaju, dakle, dominantnu grupu značenja i u smislu ideološke indoktrinacije.

Da bi smo značaj vizuelne komunikacije još više približili ukazaćemo na to da je, dugi niz godina kroz ljudsku istoriju, vizuelna komunikacija bila jedini vid komuniciranja. Čovek je neposrednom neverbalnom komunikacijom prenosio svoja psihička stanja i misli, ali i ukazivao na svoj položaj u grupi, izgrađujući, ujedno i ideologiju. Uporedo sa mimikom i gestikulacijom, razvijali su se i sistemi ukrašavanja, odnosno označavanja na planu ljudske pojavnosti. Počinjući da sistemima znakova, na vizuelnom nivou, označava samog sebe, čovek je nepovratno krenuo u pravcu otuđenja. Ubrzo će, na tom putu, uvideti kako su primitivna sredstva za prenošenje stečenih iskustava i poruka postala nedovoljna,

---

<sup>28</sup> Darijo Čerepinko, *Komunikologija: kratki pregled najvažnijih teorija, pojmova i principa*, Varaždin: Veleučilište u Varaždinu, 2012.

pa zvuk, koji je, do tada, bio samo podloga neverbalnoj komunikaciji, postaje osnovni nosilac poruke. Javlja se jezik, kao prva informacijsko-komunikacijska revolucija. Već sa pojavom pisma, komunikacija se dodatno udaljava od neposredne. Štamparske mašine i širenje masovnih medija, predstavljaju drugu informacijsko-komunikacijsku revoluciju, da bi se daljim pomacima u istom pravcu, stiglo i do savremenog društva koje su obeležili elektronski mediji. Zahvaljujući visokim tehnologijama, odigrava se i treća informacijsko-komunikacijska revolucija, a sa njom i novi stadijumi otuđenja. Vizuelna komunikacija, međutim, nikada nije izgubila svoje prvenstvo u odnosu na verbalnu, naprotiv. Od neposredne neverbalne komunikacije, društvo je došlo do otuđene vizuelne komunikacije, koju simbolizuje ekran.

Otuđenje koje se dogodilo na planu komunikacije, a koje je u direktnoj vezi sa usložnjavanjem i jačanjem ideologije, dovodi do zaključka da su jačina ideologije i kvalitet komunikacije obrnuto srazmerni. Ali, pogrešno bi bilo zaključiti da jake ideologije dovode do gubitka komunikacije. Naprotiv, ona se i sama proširuje i usložnjava, kvantitativno se uvećava, dok se istinitost prenesenih poruka, odnosno njihova neposredna veza sa sadržajem koji prenose, neutrališe. Poruke su otuđene, one su unapred određene, podređene ideološkoj službi, ili, prema Bartu, proizvodnji mita.

Uzimajući u obzir veliki značaj vizuelne komunikacije, nastojaćemo da ukažemo na odnos ideologije i pojavnosti, odnosno predstavljanja. Altiser (Louis Althusser) ističe kako je ideologija duboko nesvesna. Prema njemu, ona se može tumačiti kao *sistem predstavljanja*, koji je sastavljen, pre svega, od slika i koncepata. Tako on kaže da je: „ideologija ‘predstava’ imaginarnog odnosa individua prema njihovim stvarnim uslovima egzistencije”.<sup>29</sup> Prema ovom autoru, ideologija se oslanja, kako na *državni represivni aparat*, koji čine vojska, policija itd., tako i na *državni ideološki aparat* koji deluje kroz različite institucije, od religijskih, preko škole, porodice, pravnih službi, politike, sindikata, informacionih (medijskih) i kulturnih institucija sistema.

Čitavo društvo počiva na gustoj mreži podataka koje ideologija prenosi pojedincima putem kreiranja društveno uspostavljenih vrednosti, odnosno *predstava*, prema Altiseru ili, prema Bartu - *mitova*, konstruisanih u cilju održavnja postojeće regulacije proizvodnje i

---

<sup>29</sup> Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati (beleške za istraživanje)*, Loznica : Kapros, 2009, 53.

potrošnje, odnosno dominacije vladajuće klase. Dominacija se uspostavlja u procesu osvajanja, ali i u borbi za očuvanje vlasti nad znakom i značenjem. Budući da, kako verbalna, tako i neverbalna komunikacija, koje sprovodi ideologija, teže prenošenju jedinstvene poruke, jasno je da se čovekova ukupna pojavnost i sama mora tretirati kao sistem društveno utvrđenih znakova, koji služe istoj svrsi. S obzirom na to, nesumnjiva je analogija između jezika i ukrašavanja, odnosno odevanja.

Za našu analizu značajan je rad ruskog lingviste i marksističkog teorera jezika Vološinova (Валентин Николаевич Волошин).<sup>30</sup> Tvrdeći da je jezik sredstvo ideologije i da se ne može odvojiti od ideologije, on posmatra jezik, kao društveno konstruisan sistem znakova koji je uslov za postojanje čovekove svesti. Vološinov tvrdi da je pogrešno nastojati da se jezik izuča apstraktno i na neistorijski način, kao što je to činio Sosir (Ferdinand de Saussure). Za Vološinova, reči su dinamični društveni znakovi, koji poprimaju nova značenja u različitim društvenim klasama i u drugačijim istorijskim kontekstima, a proces prenošenja značenja podrazumeva aktivno učestvovanje. Dok je svaka reč znak, preuzet iz inventara dostupnih znakova, manipulacija rečima, od koje se sastoji svaki čin govora ili individualno izražavanje, regulisana je društvenim odnosima. Prema Vološinovu, značenje verbalnog znaka predstavlja arenu stalne klasne borbe, a vladajuća klasa će uvek nastojati da ublaži značenja, odnosno neutrališe *akcent* društvenih znakova koji nisu u njenom interesu.

Vološinov u svom radu konstatuje da znak ne postoji samo kao deo stvarnosti - on odražava i prelama drugu stvarnost. Zbog toga on može tu stvarnost bilo da iskrivi, ili da joj bude veran, ili može da je opaža sa posebne tačke gledišta itd. Svaki znak je podložan merilima ideološkog vrednovanja. Prema Vološinovu domen ideologije podudara se sa domenom znakova i oni se izjednačavaju. Gde god je znak prisutan, prisutna je i ideologija, odnosno sve što je ideološko poseduje semiotičku vrednost.

Istražujući odnos znaka i ideologije, zanimljivo je navesti i zapažanje situacioniste Mustafe Kajatija (Mustapha Khayati) u tekstu "Zarobljene reči: predgovor za situacionistički rečnik". On primećuje otuđenje ili postvarenje koje se dogodilo jeziku, smatrajući da je on samo sredstvo održavanja vlasti i dominantne ideologije: „Moderna

---

<sup>30</sup> Vološinov, V.N., *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

misao i moderna umetnost, za koje garantuje vlast i koje su njeni garanti, kreću se u onoj sferi koju je Hegel nazvao 'jezikom laskanja'. Obe doprinose veličanju vlasti i njenih proizvoda, usavršavajući i banalizujući opšte postvarenje. Tvrdeći da se 'realnost svodi na jezik' ili da se 'jezik može razmatrati sam po sebi i za sebe', specijalisti za jezik dolaze do koncepta 'jezika-objekta' i 'reči-stvari' i oduševljavaju se veličanjem sopstvenog postvarenja. Stvar postaje dominantni model, a roba se iznova ostvaruje i pronalazi svoje pesnike".<sup>31</sup>

Smatrajući da se vlast obrušava na jezik i prisvaja ga za svoje potrebe, da bi ga zatim nametnula masama, šireći na taj način, sopstvene interese i misli, Kajati konstatuje da jezik postaje materijalna osnova državne ideologije. Ipak, on i situacionisti iz ovakve situacije vide izlaz tvrdeći da je zato: „preko potrebno da što pre skujemo vlastiti jezik, jezik stvarnog života, nasuprot ideološkom jeziku vlasti, diskursu koji opravdava sve kategorije starog sveta”. Ovakva ideja, po njima bi mogla biti sprovedena u delo pravljenjem novog rečnika, odnosno „neke vrste šifrnika za tumačenje informacija i skidanje ideoloških velova koji zaklanjaju stvarnost”.<sup>32</sup>

Ostaje pitanje, da li jezik, pismo ili, šire govoreći, znak, ikada mogu biti oslobođeni od ideologije i *vraćeni u život*, kako su situacionisti pretpostavljali? Nisu li oni uvek u službi privida, uvek korak dalje od onoga čime se bave? Nije li znak opredmećen, postvaren i otuđen, odnosno ideološki oblikovan, već onda kada je prvi put izgovoren ili napravljen?

Izučavanje odnosa između jezika i društvenosti, kroz teoriju kulture, a posebno popularne kulture, svakodnevnog života, medija i potrošnje, dovelo je Barta do teze o mitu i mitologizaciji, koju smo već spominjali. Primetićemo da se mit, kako ga Bart definiše, direktno podudara sa onime što Altiser naziva *sistemom predstavljanja*, odnosno, upravo kroz njega društvo proizvodi *slike i povremeno koncepte*, ili, po Deboru, *spektakl*, odnosno *prizor*, po situacionistima, koji omogućava opstanak dominantne ideologije. Mit je sredstvo kojim se prenosi ideološka poruka. Ali, da bi ideologija opstala, odnosno da bi njena komunikacija bila uspešna, potrebno je da treći, *dinamički* način čitanja mita, koji navodi

---

<sup>31</sup> Mustafa Kajati, "Zarobljene reči: predgovor za situacionistički rečnik," u *Gradac- Situacionistička Internacionala*, br. 164,165,166, ured. Aleksa Golijanin, Čačak: Gradac, 2008, 180.

<sup>32</sup> *Ibid.*

Bart, bude prisutan kod što većeg broja pojedinaca. Oni moraju da prihvate njene poruke, odnosno mitove, kao nedvosmisleno prirodne zakonitosti, da prihvate *slike i povremeno koncepte*, odnosno, *prizore*, koje im je ona namenila kao potvrdu i objašnjenje za nesagledivi i haotični svet koji ih okružuje. Ove slike konstruišu i iskušavaju identitet pojedinca, ujedno ga proizvodeći, ali i dovodeći u pitanje.

## 1.5 Identitet

Ideologija, posredstvom prizora, proizvodi identitet. Zato je čovek, uvek i nužno, otuđen od svog identiteta, ovaj mu je zadat kroz skup prizora sa kojima pojedinac uspostavlja odnose sličnosti i razlike. Na taj način, on se identifikuje sa svojom zajednicom, ostvarujući osećaj pripadanja, nasuprot koga stoji osećaj nepripadanja, odnosno različitosti, ispoljen u odnosu na pripadnike drugačije zajednice.

Dominantna ideologija upravlja društvom putem intervencija koje sprovodi na shvatanju i formiranju identiteta. Međutim, identitet, pa zato ni ideologija, ne mogu nikada do kraja da obuhvate čoveka. Identitet se teško miri sa postojanjem slepe sile, koja ga stalno iznova iskušava. Funkcionalan identitet (onakav identitetski konstrukt koji omogućava pojedincu da, uslovno govoreći, neometano živi) kanališe, dok nefunkcionalan potiskuje, odnosno isključuje postojanje slepe sile (čime se u čoveku proizvodi sve veća unutrašnja tenzija). Što je silovitije dejstvo slepe sile u pojedincu, to je i njegov identitet više u krizi. Zato ideologija teži da konstruiše identitet kao skup društveno prepoznatih osobina koje su dominantno racionalne, ali mogu da sadrže i elemente iracionalnog, kanalisane kroz prestup. Na ovaj način ideologija nastoji da obuhvati što veći deo čoveka i podvrgne ga kontroli. Uzmimo za primer studenta koji se zanima za pornografiju, bankarskog službenika koji se, u slobodno vreme, bavi kik-boksom, automehaničara koji je strastveni navijač, ili poslovnu ženu koja voli *shopping*. Svaki od pomenutih identitetskih konstrukata je funkcionalan, odnosno unutar dominantno racionalnog modela ostavlja prostor za kanalisani prestup (pornografija, kik-boks mečevi, sportsko navijanje, *shopping*...), a da na taj način ne dovodi sebe u pitanje. Poslovnoj ženi ugled neće biti



umanjen ako se dozna da voli *shopping*, naprotiv. Ali, tradicionalna žena morala je biti vredna, poslušna, privržena, štedljiva, skromna, brižna, nežna, trpeljiva, čedna, požrtvovana... to je identitetski konstrukt koji ne podrazumeva prestup. On je teško održiv, pa ga zato nazivamo nefunkcionalnim.

Teoretičar kulture Stjuart Hol (Stuart McPhail Hall) razmatra uticaj koji dominantna ideologija ima na formiranje identiteta, a koji sprovodi sredstvima masovnih medija, kontatujući: „Kulturna industrija zaista ima moć da stalno prerađuje i preoblikuje ono što predstavlja i da, ponavljanjem i selekcijom, nameće i implantira takve definicije nas samih koje se lakše uklapaju u opise vladajuće ili poželjne kulture”.<sup>33</sup>

S obzirom da se unutrašnji odnos pojedinca i identitetske forme koja mu je nametnuta ispoljava kroz njegov/njen odnos prema samom sebi, ali i prema društvu u celini, od koristi će nam biti da navedemo Kastelsovu (Manuel Castells)<sup>34</sup> podelu identitetskih konstrukcija. Ova podela ukazuje na tri moguća odnosa između pojedinca i dominantne ideologije:

*Legitimirajući identitet* predstavlja dominantnu identitetsku konstrukciju u jednom društvu. On je u celini nametnut sredstvima dominantnih društvenih institucija, sa ciljem da se proširi dominacija u odnosu prema društvenim akterima, a, mi bi smo dodali da ga karakteriše treći, *dinamički*, model čitanja mita, prema Bartu.

*Identitet otpora* karakterističan je za one subjekte koji se nalaze u obespravljenim uslovima i zasniva se na načelima koja su različita ili suprotna onima koja prožimaju društvene institucije. Ovaj identitetski konstrukt nastaje kroz proces pristupanja zajedničkom identitetu obespravljene društvene grupe.

*Projektni identitet* se vezuje za gradnju novog identiteta koji redefiniše položaj aktera u društvu. Zbog toga, ovaj identitetski konstrukt omogućava izgradnju novog društvenog identiteta i otvara mogućnost za akciju u cilju promene celokupne društvene strukture.

Prema Kastelsu, svaki od ovih tipova identiteta vodi ka različitim oblicima društvenosti. Legitimirajući identitet *stvara civilno društvo*, identitet otpora vodi do

---

<sup>33</sup> Stjuart Hol, "Beleške o dekonstruisanju 'popularnog'," u *Studije kulture - zbornik*, ured. Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik, 2008, 322.

<sup>34</sup> Manuel Kastels, *Moć identiteta*, Zagreb: Golden marketing, 2002.

stvaranja *komuna* i zajednica kao kolektiviteta koji se suprotstavljaju nepodnošljivoj društvenoj situaciji, a projektini identitet stvara *subjekte koji žele da budu ličnosti*.

Ova tri modela identitetskih odnosa prema dominantnoj ideologiji prisutna su tokom čitave istorije. Međutim, u različitim istorijskim periodima, njihova društvena zastupljenost se značajno menja, a ona u najvećoj meri zavisi od karaktera vladajuće ideologije. Pored promenljivog odnosa pojedinca prema vladajućoj ideologiji, koje su pomenuti identitetski modeli jasnije prikazali, u vremenu je promenjiva i sama ideologija ili način na koji ona tretira objekat svoje intervencije, odnosno društvo ili subjekta.

Ideologija se u manjim društvenim zajednicama sprovodila na jednostavniji i neposredniji način. Uvećavanjem društvenosti, nekadašnja sredstva kontrole pokazuju se kao nedovoljna. Iako neposredna komunikacija gubi svoj značaj, kada je demonstracija individualne moći u velikim društvima u pitanju, otuđeni oblici komunikacije omogućiće da sila, odnosno moć, ipak dopire do svakog pojedinca, ma koliko da je fizički udaljen od njenog centra. Da bi ovo bilo moguće, odnosno da bi otuđena poruka imala veći uticaj od neposredne komunikacije, bilo je neophodno neutralisati identitet zajednice. Zato se u modernizmu oslonac, koji je društvena zajednica pružala pojedincu u borbi za zajedničke interese, postepeno gubi, a na mesto njega dolazi ideja o pojedinačnom interesu, koja uskoro počinje da se manifestuje kroz procese usitnjavanja identiteta. Njih ćemo najbolje sagledati kroz uvid u promene koje su se dogodile na planu identitetske partikularizacije, od predkapitalističkih društava koje odlikuje identitet zajednice, do modernističkog identiteta koji se temelji na individualnosti, preko postmodernističkog identiteta koji se rasplinuo u razlikama, pa sve do savremenog, neoliberalnog identiteta, za koji se može reći da se, u najvećoj meri, izgubio, nestao.

Sve ove promene praćene su, naravno, i promenama na pojavnom nivou. Sistemi spektakularizacije, uprizorenja ili označavanja identiteta u direktnoj su vezi sa izborom i kanalisanjem *vidljivog*. Zato je analiza označiteljskih promena u čovekovoj pojavnosti od velikog značaja za razumevanje ukupne društvenosti.

Ranije smo sagledali ideologiju i njene oslonce, otuđenje, uprizorenje, spektakl i simulaciju, dok smo se sada bavili i onime što je objekat njihove intervencije, a to je

čovjekov identitet. Da bi ga označio odnosno spektakularizovao (ili da bi on bio označen na njemu), pojedinac i društvo, imaju na raspolaganju dva sredstva: telo i odevanje. U nastavku teksta razmotrićemo kako se značenja upisuju na čoveka.

## 1.6 Telo i znak

„Izvešteno je da su tijekom novinske rasprave o tanzanijskoj politici u svezi sa odjećom Masaia, masajski starješine u Keniji postavili sljedeće pitanje:

*Ako je svemogući Bog mogao podnijeti pogled na cjelokupne anatomije Adama i Eve, u njihovoj potpunoj golotinji, nije li pomalo odviše kreposno to što jedna afrička vlada dobiva napadaje zbog puka pogleda na nehajno izloženu masajsku stražnjicu?*

Izvestitelj jednog istočnoafričkog časopisa odgovorio im je ovako:

*Valjalo bi imati na umu da Masai ne žive u dobu prije pada čovečanstva, poput Adama i Eve. Kad Adam i Eva nisu poslušali Boga, on ih je odjenuo prije nego što ih je istjerao iz vrta”.*<sup>35</sup>

Iako se navedeni citat bavi uvođenjem zapadnog, modnog odevnog koda, u kolonizovanim sredinama, što će biti značajna tema kada se budemo bavili načinom na koji se posredstvom označavanja (odnosno odevanja) širila kapitalistička ideologija i zapadna dominacija, u ovom segmentu teksta zadržaćemo se na pitanju samog odnosa prema telu. Telu kao centru na koji posredno i neposredno deluje ideologija, koje je naš najličniji, ali i naš najdruštveniji deo.

Kao što smo ranije ustanovili, čovek je biće krize, ali on je, takođe, i biće uslovljeno telom. Određeno telesnim zadatostima i karakteristikama. Telo je ono što definiše njegovu pojavnost, ono je, često, istina od koje on pokušava pobeći, ali ono je i uslov njegove egzistencije. Zato je telo meta svih društvenih interesa čime predstavlja i neposredan izraz

---

<sup>35</sup> Ali Mazrui, “Halje pobune: spol, odjeća i politika u Africi,” u *Moda: povijest sociologija i teorija mode*, ured. Mirna Cvitan-Črnelić, Đurđa Bartlett i Ante Tonči Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002, 251.

društvene moći. Položaj u društvenoj strukturi ispisuje se na telu disciplinarnim sredstvima društvene kontrole.

Pretpostavlja se da nikada nije postojala ljudska zajednica čiji pripadnici nisu bili ukrašeni. Ukrašavanje je ono što je prvo odvojilo čoveka od životinje, ono je bilo način da se primitivni čovek označi kao drugačiji. Već u prvobitnim zajednicama različite vrste ukrašavanja imaju za cilj komunikaciju, uspostavljanje diferencijacije i društveno strukturiranje. Zato se može zaključiti da je ljudsko telo oduvek označeno, pridodata su mu značenja. Ono je, od nastanka čoveka do danas, tekst koji se neprestalno usložnjava.

Savremena istraživanja okrenuta su, pre svega, analizi kulturnog identiteta tela, odnosno značenjima koja telo dobija u najrazličitijim idejnim, simboličkim ili društvenim kontekstima. Kulturološki pristup telu nameće ideju da ljudsko telo dobija značenje samo na osnovu *upisa* kulture. Savremena društvena teorija, a posebno studije kulture, ističu da ne postoji ništa u prirodi, odnosno ništa za šta čovek zna, a da već samim ograničenjima i zadatostima ljudskog sazajnog postupka, nije podleglo kulturnim i ideološkim obradama. Zbog toga se osporava postojanje bilo čega *prirodnog* ili esencijalnog, odnosno bilo kakve stabilne istine. Jedini svet koji je čovek sposoban da spozna, jeste svet koji je on sam stvorio. U tom smislu teza da *kultura prethodi prirodi* postaje polazna tačka svake dalje analize. Biološki argumenti postaju shvaćeni kao kulturni konstrukti, a tvrdnja da je telo prvenstveno biološka činjenica postaje marginalna u odnosu na to što je ono i kulturna činjenica.

Odnos prema telu kulturološki je uslovljen, pa ono što se u jedno vreme i u jednoj kulturi smatra *normalnim* ili poželjnim, pod drugim okolnostima, doživljava se kao neprihvatljivo. U tom smislu, moralne norme, vezane za prikazivanje tela, u mnogome variraju. Rudofski (Bernard Rudofsky)<sup>36</sup> zaključuje da je sve stvar konvencije, napominjući da će u nekim muhamedanskim zemljama žena – kad je zatečena gola – pokriti lice a ne telo. Ipak, on ukazuje na to da je njena reakcija u skladu s uverenjem da se čednost, ili nečednost, čita s lica. Čak i do današnjih dana različite konvencije koegzistiraju u različitim društvenim zajednicama. Telo nije samo po sebi određeno kao pristojno ili nepristojno, pa

---

<sup>36</sup> Bernard Rudofsky, *The Unfashionable Human Body*, New York: Van Nostrand Reinhold Company Inc., 1984.

čak ni kao lepo ili ružno, doživljavamo ga onako kako je utvrđeno aktuelnim kulturnim i političkim trenutkom, a, Filip Pero (Philippe Perrot)<sup>37</sup> ističe kako su geografski posmatrano, razlike u označavanju veoma izražene, od muslimanke, potpuno skrivene pod bogatim naborima, do brazilske indijanke ili australske domorotkinje, potpuno nage, ali istetovirane kože.

Telesne karakteristike bile su presudne za uspostavljanje društvenih pozicija još od prvobitnih zajednica. Snažno, zdravo ili plodno telo predstavljalo je uslov za uspostavljanje društvene moći. Razvojem društva i prelaskom sa fizičke na ekonomsku moć, telo i zahtevi koji su pred njim postavljeni, u mnogome se menjaju. Ono gubi svoja polna i biološka svojstva, ali novi kulturni upisi na njemu i dalje čine jasan sistem diferencijacije.

Tela se razlikuju u zavisnosti od položaja u društvenoj hijerarhiji. Vremenom jaka i razvijena tela postaju karakteristika radnika, odnosno podređenih. Tela aristokratije sada su nekorisna, slaba i često teško pokretna ispod odeće koja ih do krajnosti sputava. Neudobna odeća predstavlja privilegiju visokih društvenih slojeva, a steznici, krinoline i ostala estetska *pomagala*, šalju jasnu društvenu poruku: ovako izgledam jer ne moram da se krećem (ili da radim). Napuštajući aristokratsku estetiku nepokretnosti i ulazeći u građansko društvo, moderno telo ponovo postaje funkcionalno, obezbeđujući klasnu diferencijaciju novim sredstvima. Različitost tela u klasnim društvima osigurava i učvršćuje samu klasnu strukturu.

Pjer Burdije (Pierre Bourdieu),<sup>38</sup> ističe kako se klasna samoreprodukcija vrši kroz *ukus*, a samo telo učestvuje u tome prilagođavajući se estetskim zahtevima sopstvene klase, odnosno sopstvenog habitusa. U tom smislu, tela karakteristična za različite klase međusobno se razlikuju po gestikulaciji, veličini, načinu na koji se jede, pije, hoda ili govori. Za razliku od viših klasa koje rade na svom disciplinovanom i negovanom telu, a čiji su pokreti, kao i govor, uvek promišljeni, primereni i organizovani, niže klase sebi dopuštaju više telesne slobode. Njihova tela su opuštenija i gojaznija, njihov govor je glasniji, međusobna bliskost iskazuje se dodirima, dok su pokreti spontani.

---

<sup>37</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie*, Princeton: Princeton University Press, 1994.

<sup>38</sup> Pjer Burdije, *Habitus i prostor stilova života*, Beograd: Kultura, 2005.

Sagledavajući savremenu ulogu tela u označavanju društvenih pozicija, Laš Fr. H. Svensen (Lars Fr. H. Svendsen) tvrdi da je: „stvaranje identiteta u poznom modernom svetu u suštinskom smislu *projekat tela*”,<sup>39</sup> a obrazlažući ovu tvrdnju spominje i Oskara Vajlda (Oscar Wilde) koji je još krajem 19. veka uvideo ključnu razliku između modernizma i ranijih perioda u istoriji, duhovito konstatujući: „da bi bili stvarno srednjevekovni ne bi trebalo da imamo telo, a da bi bili stvarno moderni ne bi trebalo da imamo dušu”.<sup>40</sup>

### **Telo kao objekat disciplinarnosti**

Budući da je čitav ovozemaljski život neraskidivo vezan sa telom, jasno je da je telo i najveći mogući ulog u uspostavljanju društvenih pozicija. Ono postaje predmet neprekidnog prisvajanja i borbe između pojedinca i struktura moći. Kome telo, zapravo, pripada? Da li je ono naše sopstveno i mi raspolažemo svim pravima vezano za njega, ili naše telo pripada nekoj višoj instanci? Uviđajući da u svojim rukama poseduju sredstva da kontrolišu ili oduzmu život, strukture moći počinju da upravljaju pojedincem posredstvom vlasti nad samim telom, odnosno kontrolom tela, telesnih potreba i telesnih karakteristika. Na taj način one uspostavljaju društveni sistem koji nije jasno prepoznatljiv kao takav. Ovakva vrsta disciplinarnosti ostvaruje se pomoću mita, odnosno, javlja se kao *prirodna* uslovljenost ili *prirodna* potreba.

Razvijajući postepeno sve suptilnije vidove kontrole, društvo, veoma rano, počinje da se struktura putem sprovođenja telesne discipline. Prema Fukou (Michael Foucault), sofisticirani oblici kontrole tela, uključujući i modu, nastali su još u 18. veku, sa prosvetiteljstvom, koje je zajedno sa novim slobodama uvelo i nove oblike disciplinovanja. Fuko konstatuje: „La Metrejev Čovek-mašina je materijalistička redukcija duše i jedna opšta teorija dresure; njihov središnji pojam je ‘poslušnost’ koja telo podložno analizi povezuje sa telom podložnim manipulaciji. Poslušno telo je ono telo koje se može potčiniti, iskoristiti, koje se može preobraziti i usavršiti. Sa druge strane, čuveni automati nisu samo

---

<sup>39</sup> Laš Fr. H. Svensen, *Filozofija mode*, Beograd: Geopoetika, 2005, 74.

<sup>40</sup> Ibid., 75.

bili način da se ilustruje rad organizma; oni su bili i političke marionete, uprošćeni modeli vlasti: opsesija Fridriha II, kralja zaokupljenog malim mašinama, dobrom vojnom obukom i dugim vežbama”.<sup>41</sup>

U viktorijanskom periodu prvi put se pojavljuje i fenomen dijete, kada se, pomoću ograničenog unosa hrane, ne teži, kao nekad, višim duhovnim sferama, već isključivo telesnom oblikovanju. Snaga volje da se podvrgnemo ovakvoj disciplini ne čini nas samo fizički prihvatljivijim, već i moralno pogodnijim pojedincem. Upravo zbog toga, Fukoova teorija moći/znanja<sup>42</sup> ima veliku primenu u analizi odnosa tela i društvenosti. Sandra Bartki (Sandra Bartky) u svom radu “Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power,” (Fuko, feminizam i modernizacija patrijarhalne moći),<sup>43</sup> ukazuje na to da se Fukoovoj zbirci disciplinujućih praksi koje proizvode poslušna tela mogu dodati i neke s isključivo ženskim predznakom: dijete, vežbe za mršavljenje, kozmetički tretmani, šminkanje i moda. Autorka ove prakse vidi kao moćnu demonstraciju savremenog patrijarhata, koji istovremeno zahteva, ali i osuđuje ili omalovažava, ženin trud, dovodeći je, na taj način, u još bezizlazniji položaj. Međutim, u današnje vreme, nužno je primetiti da se ovakva tendencija disciplinovanja posredstvom mode, ne odnosi, kao do skora, samo na mlade žene. Ona je poslednjih godina uspeła da zahvati mnogo šire društvene grupe, pa danas ni jedna generacija ili rod nisu pošteđeni takvih društvenih zahteva.

S obzirom na to da odnos čoveka i njegovog tela stoji u samom centru ideoloških sprega, vladajuća ideologija, kao i moguća subverzija iste, uvek se ispisuju na telu. Sve vrste telesnih intervencija, pod uticajem određene motivacije, mogu da postanu znakovi mitskih ili ideoloških sistema. Primer za to može biti odnos prema telesnom bolu ili zadovoljstvu. I jedan i drugi osećaj podložni su ozbiljnim ideološkim manipulacijama. Nekontrolisano zadovoljstvo, ili bol nad kojim ne postoji društveno uspostavljena kontrola, predstavljaju načine odstupanja od društveno poželjnog. Posmatrajući bol kao društveno kontrolisanu pojavu, Fisk konstatuje da je to: „značajno sredstvo kojim se društvena

---

<sup>41</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati- nastanak zatvora*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, 1997, 191.

<sup>42</sup> Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti- volja za znanjem*, Beograd: Prosveta, 1982.

<sup>43</sup> Sandra L. Bartky, “Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power,” u *Feminism and Foucault: Reflections and Resistance*, ured. I. Diamond i L. Quinz, Boston: Northeastern University Press, 1988.

kontrola ispisuje na telu – on se nanosi pravnim putem kao kazna za one koji odstupaju, a medicinski se eliminiše kao nagrada za one koji se prilagođavaju....'spektakl patnje' kod kečera pretvara bol u inverziju društvenih normi, u trenutak oslobađanja od normalnosti, simboličko iskazivanje čežnje za slobodom od društvene kontrole koju prestrašeni društveni poredak nikada ne može da iskoreni ili potpuno podvrgne disciplini".<sup>44</sup>

Savremena fascinacija telom dovodi do toga da se čitav ljudski sadržaj poistovećuje sa njegovim telom, čime on postaje maksimalno podložan disciplinarnim merama i kontroli. Zdrav i mladalački izgled, kao estetske kategorije, nisu održivi bez stalnih materijalnih i fizičkih ulaganja. Zato, ovakav odnos prema telu, podrazumeva i sasvim drugačiji odnos prema zdravlju ili mladosti. U kontekstu ultimarnog životnog stila, koji se medijski nameće, zdravlje ili mladost ne predstavljaju cilj, nego sredstvo da se postigne zahtevana estetika. Ukoliko, koristeći ih, potrošač nije u stanju da dosegne zadate kriterijume, industrija lepote mu na raspolaganje stavlja i veliki broj metoda koje upravo podrivaju ili trajno oštećuju zdravlje pojedinca, ali obećavaju zadovoljenje estetskih očekivanja. Zdravlje ili mladost su, kroz ovaj proces, gotovo sasvim poistovećeni sa kozmetikom. Oni su na samoj površini, nanose se blagim utrljavanjem u predelu podočnjaka, a ako to nije dovoljno, estetska hirurgija ih može povratiti, uz nešto više žrtve.

Sve ove metode uspostavljanja zadovoljavajućih estetskih kvaliteta i, još važnije, održavanja istih, dovode do toga što Dejvid Čejni (David Chaney) konstatuje: „Životni stil, možda na prvom mestu, podrazumeva visok stepen individualne disciplinovanosti”,<sup>45</sup> a Svensen se nadovezuje tvrdnjom da ovakav odnos prema telu ima *socijalno disciplinarne moći* i takođe, konstatuje da: „održati stil života zahteva više nego održavanje pripadnosti društvenoj klasi – to zahteva trajnu aktivnost”.<sup>46</sup> Ujedno, ističući da je potrošačka kultura opsesivno posvećena telu, Čejni, ukazuje na to da će se: „ideja o upravljanju oblicima identiteta bez problema preobraziti u niz pitanja o regulisanju i disciplinovanosti ljudskog tela kao sredstva sopstvenosti, tako da se od životnih stilova može očekivati da se više pozabave upravljanjem telom kao svojom suštinskom problematikom”.<sup>47</sup> Debor, u

---

<sup>44</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura*, op. cit., 112.

<sup>45</sup> Dejvid Čejni, *Životni stilovi*, Beograd: Clio, 2003, 13.

<sup>46</sup> Laš Fg. H. Svensen, *Filozofija mode*, op. cit., 138.

<sup>47</sup> Dejvid Čejni, *Životni stilovi*, op. cit., 148.



kontekstu društva spektakla, govori i o najvažnijoj funkciji ove ideologije, a to je *proizvodnja navike potčinavanja*.<sup>48</sup>

Međutim, telo nije jedini nosilac značenja u ljudskoj pojavnosti. Sa razvojem čoveka usložnjavali su se i načini ukrašavanja, da bi, sa pojavom odeće, značenjski sadržaj primitivnih ukrasa prešao sa kože na njen spoljni omotač, odnosno odeću. Osnovna razlika između ukrašavanja i odevanja ogleda se u činjenici da, za razliku od odevanja, ukrašavanje ne nastoji da sakrije telo. Ukrasi i telo koegzistiraju, nadopunjuju se, i ni jedno nije dominantno u odnosu na drugo. Primitivne zajednice telo ne posmatraju kao nešto odvojeno od bića, nešto što pretili da ukalja i degradira dušu, već kao svoj sastavni i neodvojiv deo. Tek sa pojavom odeće uspostavlja se i nagost. Vekovima unazad, golo telo se smatralo divljačkim, primitivnim, društveno i moralno neprihvatljivim. Obnaženo telo postaje telo kome nešto fali, koje nije završeno. Dominantna, zapadna kultura uvodi odeću, a time i pokrivenost tela, kao jednu od najdistinktivnijih karakteristika civilizacije. Antagonizam koji je karakterisao odnos odeće ili civilizacije, odnosno kulture, sa jedne strane, i tela, odnosno primitivizma ili odsustva kulture, sa druge, došao je u središte pažnje mnogih društvenih i humanističkih nauka poslednjih decenija.

Danas, moramo primetiti, da se telo ponovo oslobađa odeće. Savremeni sistemi označavanja rehabilituju davno izgubljeni kult nagosti, ali ujedno otvaraju i nove nizove pitanja. Da li je danas, sa procvatom tehnologije i radikalnim telesnim intervencijama, prvobitna nagost uopšte moguća?

---

<sup>48</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. cit.

## Znak koji nadilazi – ukrašavanje i odevanje

*Ja govorim kroz svoju odeću.*

Umberto Eco

Savremena sloboda (ili obaveza), da se javno obnažimo (u smislu oskudnog odevanja, ali i potpune golotinje- čemu nedavno, odmeravajući svoje snage, nisu odoleli ni državnici, poput Vladimira Putina (Владимир Владимирович Пúтин) i Baraka Obame (Barack Obama), kao jedna od najdominantnijih medijskih poruka, upućuje na to da smo se, možda, posle nekoliko hiljada godina tabua i stida, jednostavno vratili nekadašnjoj nagosti. Jasno je da ovaj, odlučan i do skora nezamisliv, korak, više ne predstavlja narušavanje osnovnih načela kulture i čovečnosti. Čovečanstvo je prevalilo dug put od *prvobitne nagosti* do *medijske nagosti* i čini se da one nisu iste.

Uviđajući da nago telo može biti samo biološka činjenica, zaključujemo da čovekovo telo nikada i nije bilo samostalno od znakova koji su ga opsedali. Od kada čovek prepoznaje samoga sebe i svet oko sebe, on taj svet, i sebe u njemu, označava. Ipak, načini na koje to čini, kao i dubina označenih slojeva koja se gomila na površini stvari, vremenom se menjaju i postaju sve složeniji. U prvobitnim zajednicama, kao i u savremenim *primitivnim* zajednicama (kao što su preostala afrička, azijska ili južnoamerička plemena itd.), znakovi plitko pokrivaju površinu ljudskog tela. Ono, kao što smo videli, probija ispod znakova i koegzistira sa njima. Međutim, ovi se slojevi vremenom uvećavaju i telo postaje sve dalje od naše moći da ga sagledamo. Njega zamenjuju vekovima nagomilavani znakovi, pa, kako je Bodrijar konstatovao, samo telo postaje simulakrum. Ljudsko telo izgubilo se u beskrajnim nizovima znakova, ono više i nije tu. Znakovi samo prikrivaju istinu da tela više nema.

Od nastanka čoveka do današnjih dana, telo i svaka namerna intervencija na njemu, koja je za cilj imala ukrašavanje ili označavanje, pa tako, kasnije, i odeća, služili su, na prvom mestu, ne zaštiti i utopljanju, kako se uobičajeno shvatalo, već funkciji

društvenog diferenciranja, odnosno strukturiranja. Ranije analize odevanja i ukrašavanja, kao što su one Bronislava Malinovskog (Bronislaw Kasper Malinowski),<sup>49</sup> koje su nastojale da dokažu kako odeća, pre svega, služi zadovoljenju telesnih potreba, pokazale su se nedovoljnima, pošto su zanemarile jednu od osnovnih funkcija ljudskog označavanja - komunikaciju. Koliki je komunikacijski značaj odevanja i ukrašavanja, najjasnije se ogleda u činjenici da ono predstavlja univerzalno ljudsku praksu, podjednako zastupljenu u svim klimatskim zonama, na svim geografskim širinama i u svim istorijskim razdobljima: „Univerzalnost ukrašavanja zapravo pokazuje da je i ono samo temeljna potreba – toliko fundamentalna da se zbog nje zanemaruju mnoge potrebe za koje je Malinowski pretpostavio da su toliko važne (tjelasna uгода, pokret, zdravlje, itd.). Bolni postupci urezivanja ožiljaka, tetoviranja, probadanja ušiju, usana i nosa, brušenja zubi, deformisanja lubanje, itd., koje tako često nalazimo u primitivnih plemena, očit su primjer u prilog toj tvrdnji. No, u zapadnom društvu želja da se ‘dobro izgleda’ isto nas tako navodi na hramanje u neudobnim i nepraktičnim – ako ne i doista opasnim – cipelama, bolno čupanje obrva, držanje dijete unatoč bolovima od gladi, nanošenje neugodnih smjesa na lice, nošenje krznjenih kaputa ljeti i mini-sukanja zimi“.<sup>50</sup>

Različita sredstva i metode označavanja prisutni su u čitavom društvu i odnose se na svakog pojedinačno, bez obzira na uzrast, klasu ili pol. Pojedinač se sa njima susreće, i podleže njihovom dejstvu, mogo pre nego što će biti sposoban da izrazi ili sprovede sopstvenu volju. Način na koji čovek uspostavlja individualni odnos prema sistemima vizuelnog označavanja najbolje možemo sagledati kroz uvid u proces individualizacije. Sledeći Lakana (Jacques Lacan),<sup>51</sup> uviđamo da se distinktivna odeća, kao i jezik, uvlači u svakog pojedinca već na samom pragu osveščivanja sopstvenosti, odnosno, u trećoj fazi Lakanovog procesa individualizacije. Paralelno sa uvođenjem u svet verbalnog jezika, dete se uvodi i u svet vizuelnih znakova. To je svet u kome se ono prepoznaje kao biće jasno zadatog generacijskog, rodnog, etničkog ali i klasnog identiteta.

---

<sup>49</sup> Bronislaw Kasper Malinowski, *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, Chapel Hill, N. Carolina: The University of North Carolina Press, 1944.

<sup>50</sup> Ted Polhemus i Lynn Procter, "Moda i antimoda," op. cit., 212.

<sup>51</sup> Žak Lakan, *Spisi (izbor)*, Beograd: Prosveta, 1983.

Lakan proces individualizacije deli na tri stadijuma: 1. apsolutno jedinstvo između majke i novorođenčeta u kome ne postoji osećaj individualnog identiteta, prostor u kome ne vlada jezik; 2. faza ogledala, kada se stvara svest o odvajanju individue, ali taj osećaj je u ovoj fazi lažan jer se zasniva na slici drugog; 3. edipalna faza, kada počinje govor i stupanje u patrijarhalno strukturirani simbolički poredak, u kome vlada zakon, jezik i društvo, odnosno ulazak u kulturu.

Nije teško uvideti da u edipalnoj fazi, bitnu ulogu u procesu inicijacije deteta u čoveka, u biće koje se podređuje vladavini *zakona, jezika i društva* (odnosno onoga što se, u našoj analizi, prepoznaje kao vladavina racionalnog) igra i uvođenje u proces odevanja, i to, danas, ne više bilo kakvog ogrtanja ili utopljavanja, već odevanja koje ima sve distinktivne, ideološke funkcije. To je faza u kojoj se svest o sopstvenosti gradi kroz jasno utvrđene odevne kodove, pa se generacijske, klasne, rasne i rodne razlike uspostavljaju i ranije nego na verbalnom nivou. U tom smislu, odeću prepoznajemo kao još nametljiviju, agresivniju i totalitarniju od jezika. Podela različitih tipova odeće, boja i dezena, na one koji su prikladni za dete određenog uzrasta, pola, klase i etniciteta, uspostavlja i određuje sam rodni, klasni i etnički identitet u ovoj, ali i mnogim kasnijim fazama života.

Važno je napomenuti da, u odnosu na društvenu strukturu i, iz nje proizašlu, specifičnu označiteljsku praksu, u ukupnom dosadašnjem označavanju čoveka, možemo jasno razaznati dva označiteljska modela: jedan je *antimoda*, koja, mahom, pripada predkapitalističkim vremenima, i drugi *moda*, kao karakteristična označiteljska praksa kapitalizma.

Antimoda je označiteljski model karakterističan za svet racionalnog i uređenog. Ona počiva na stabilnim značenjima i stabilnim sistemima vrednosti i omogućava stabilnu društvenu organizaciju, odnosno stabilno referencijalno polje znaka. Antimodno odevanje predstavljalo je univerzalni označiteljski princip na planu vizuelne artikulacije identiteta, sve do industrijske revolucije, koja je omogućila masovnu, jednostavnu i brzu proizvodnju odeće. Odeća ranijih epoha proizvodila se, nasuprot tome, sporo i mukotrпно, pa je odevni predmet bio posebno cenjen, korišćen tokom čitavog života, a često je smatran i vrednim nasledstvom.

O modi možemo govoriti tek od industrijske revolucije, kada dinamika stilskih promena postaje velika i kada se promena stila dešava same promene radi, a ne zato što je novo rešenje potrebno, ili lepše i bolje od prethodnog. U sistemu modnog mita postepeno dolazi do gubljenja značenja pošto svi označitelji mogu da označe jedino modu samu, odnosno poziciju pojedinca u strukturi moći. Na taj način moda, kao označiteljska praksa kapitalizma, omogućava proces stalnog preispitivanja i obnavljanja klasne distinkcije. Označiteljski sistem mode je ono što će omogućiti individualnu pokretljivost u društvenoj hijerarhiji, koju zahteva ideologija kapitalizma. Ali, takođe, modni sistem je i ono što će omogućiti razgradnju referencijalnog polja znaka, a sa time i iracionalni svet poznog kapitalizma. Svet današnjice.

Govoreći o promenama koje se, sa prosvetiteljstvom i kapitalizmom, javljaju u označavanju čoveka, važno je napomenuti još jedno. Prosvetiteljstvo, uvodeći sistem modnog označavanja, dovodi i do neprekidnog usloznavanja zabrane, koja se, na nivou pojavnosti, ispoljava u vidu kontinuirane partikularizacije čovekove označiteljske prakse. Nove zabrane, koje se javljaju uporedo sa pojavom mode, prvo će usloviti nepremostive razlike u označavanju roda. Muškarac će se, kada je označiteljska praksa u pitanju, zadržati u statičnom označiteljskom položaju. On odustaje od težnje ka lepoti i kićenju, a okreće se jednostavnom, pragmatičnom pristupu odeći, čiji je simbol *klasično*, tamno, muško odelo. Sa druge strane, interesi novonastalog kapitalizma, baciće ženu u neprekidni i stalno promenjivi označiteljski proces- modu. Zato je važno konstatovati da kapitalizam uvećava distinkciju na relaciji muškarac-žena, uvećavajući tako i distinkciju između nadređenih i podređenih uopšte.

Međutim, *potreba* za modom, kako danas uobičajeno shvatamo težnju za estetizacijom pojavnosti, nije inherentno ženska potreba. Do 18. veka, muškarci su se ukrašavali podjednako, a često i više nego žene. Tek sa buržoaskom i industrijskom revolucijom, dolazi do radikalnih promena u njihovom označavanju. One se odigravaju na više nivoa. S jedne strane, jačanje buržoazije i industrijska proizvodnja utiču na postepeno slamanje postojeće društvene strukture, tako da se pozicije moći velikom brzinom menjaju. Ovo, prvi put u istoriji, dovodi do toga da muškarci iz viših društvenih slojeva, odnosno

aristokratije, voljno preuzimaju odeću nižih društvenih slojeva, odnosno, sada ojačane buržoazije.

Tako je *klasično* muško odelo, znak građanstva, ušlo i na sam dvor i postalo ultimativna muška odeća novonastalog kapitalizma. U isto vreme, ultimativna ženska odeća postaje modna. Flugel (John Carl Flugel)<sup>52</sup>, u to doba, smešta i svoju psihoanalitičku teoriju o *Velikom muškom odricanju*, naglašavajući da je ona u direktnoj vezi sa Francuskom buržoaskom revolucijom. Po njemu, fiksiranje muške odeće, sa jedne strane, a vrtoglave smene ženskih stilova, sa druge strane, dovode do afirmacije muškarca kao jakog, ozbiljnog i doslednog, a žene kao slabe, neozbiljne i promenjive. U istom smislu, Kaja Silverman (Kaja Silverman) ističe da građanski muškarac, odrekavši se mode, odbija da postane slika, već za sebe zadržava isključivo užitek gledanja.<sup>53</sup>

Uloga antimodnog označavanja u uspostavljanju i održavanju pozicije moći, jasno se vidi i na sledećem primeru: „Vrijeme je, kao što je dobro razumio Evans-Pritchard, socio-kulturni pojam što odražava i izražava realno ili idealno društveno stanje zajednice ili osobe. To se načelo jasno zrcali u modi i antimodi kao alternativnim modelima vremena. Ako je tradicionalno (antimodno) ukrašavanje model vremena kao kontinuiteta (održavanje *statusa quo*) te ako je moda model vremena kao promjene, onda je prikladno što kraljica Elizabeta II za krunidbu nije odabrala pomodnu haljinu. Bilo je razumno što je nosila haljinu koja objavljuje poruku višestoljetna kontinuiteta, poruku bezvremenosti i neizmenjivosti....S druge strane, osoba koja se penje, ili bi se želela penjati, društvenom ljestvicom, upotrebljavat će najnoviju modu da bi učvrstila i prikazala sliku vremena kao promene i napretka. Pomodna odjeća takve osobe predstavlja reklamni oglas za socio-temporalnu pokretljivost i takva će ostati sve dok oni i one što je nose budi imali više koristi od društvene promene nego od održavanja *statusa quo*”.<sup>54</sup>

Vremenom, muškarac je i sam, posredstvom žene, upao u vrtlog modnih promena. Današnja pojavnost, kako ženska, tako i muška, dominantno je modna. Antimodna odeća koristi se pretežno u posebnim prilikama, a kao odevni princip zadržala se kod pojedinih

---

<sup>52</sup> John C. Flugel, *The Psychology of Clothes*, New York: International University Press, 1971.

<sup>53</sup> Kaja Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse," u *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, ured. T. Modleski, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

<sup>54</sup> Ted Polhemus i Lynn Procter, "Moda i antimoda," op. cit., 215.

pripadnika starijih generacija i, sve ređe, u izvesnom broju tradicionalno organizovanih i stoga marginalizovanih društvenih grupacija. Antimodna odeća održala se, kao što smo na primeru kraljice Elizabete II mogli videti, i u strukturama moći, pa ćemo, kroz ovu analizu, nastojati da dokažemo da je radikalno odstupanje od mode jedini mogući semiotički otpor današnjice.

U dosadašnjem tekstu sagledali smo čoveka, njegovu pojavnost i njegovu društvenu sudbinu, ali sada ćemo pokušati da odemo korak dalje ka razumevanju ovih uslovljenosti. U nastavku teksta razmotrićemo svet racionalnog i svet iracionalnog, prostore koji oblikuju kako ideologiju, tako i samog čoveka.

## **2. Označavanje u sferi racionalnog: Profani svet - svet rada i zabrane**

Prvobitno mitsko jedinstvo, za koje se pretpostavlja da je svojstveno stanju koje prethodi čovečnosti, moralo je biti razgrađeno da bi se čovečnost uspostavila kao izdvojen svet, kao svet koji nadilazi sve ostale svetove. Čovek je bio drugačiji i moćniji od prirode i životinje, počeo je da upravlja racijom, da radi i proizvodi. Da bi ovo bilo moguće, on se izborio sa slepom silom koja ga je u tome ometala. Postao je gospodar svojih poriva i strasti, gospodar ukupne situacije, gospodar večitog prirodnog nemira. Nemira koji je narušavao poredak, ugrožavao bistar um i pribranost. Nemira koji obuzima svako živo biće pred smrću i parenjem.

Otržući se od ove pometnje, čovek se izdvojio od dotadašnjeg jedinstva sa svetom koji ga okružuje, ali se rascepio (otuđio) i unutar sebe. Njegovo racionalno biće nadvladalo je slepu silu u njemu i ovladalo je ne samo korišćenjem prirodnih resursa ili *proizvodnjom organskog*, već i prvi put u živom svetu - *proizvodnjom neorganskog*. Za razliku od ostalih životinja koje i same proizvode (potomstvo, mleko, med, pa ponekad i sklonište..., što smo pokušali da grubo odredimo kao *proizvodnju organskog*) čovek je postao kreator, stvaralac (oruđa, oružja i ostalih upotrebnih ili samo estetskih predmeta, razvijajući tehnologiju i

udaljavajući se od prirode, a što smo nazvali *proizvodnjom neorganskog*), onaj koji ne pristaje da živi u svetu kakav mu je dat, već sam proizvodi svet oko sebe.

Torsten Veblen ističe distinkciju na relaciji čovek-priroda, ukazujući na to kroz analizu ekonomske logike: „Danas vlada prećutna distinkcija, zasnovana na zdravom razumu - da se, u krajnjoj liniji, produktivnim smatra samo napor čiji je krajnji cilj korišćenje svega onog što nije čovek. Prisilno korišćenje čoveka po čoveku ne smatra se produktivnom funkcijom; ali svi naponi usmereni na poboljšanje čovekovog života korišćenjem sredine van čoveka svrstani su kao produktivna aktivnost. Ekonomisti, koji su u najvećoj meri zadržali i prilagodili klasičnu tradiciju, usvojili su pretpostavku da je čovekova 'moć nad prirodom' karakteristična činjenica industrijske produktivnosti. Smatra se da ova proizvođačka moć nad prirodom uključuje čovekovu moć nad životom životinja i nad svim elementarnim snagama. Na taj način je povučena granica između čovečanstva i nesvesnog životinjskog sveta”.<sup>55</sup>

Proizvođači, čovek se sve više udaljavao od prirode i *sveta po sebi*. On je uronio u postvarenje, spektakularizaciju samoga sebe i svega što ga okružuje. Udaljio se od sveta animalnosti i, korak po korak, približio se svetu spektakla, društvu u kome i danas živi. Slepa sila, koja ga je ometala u sve masovnijoj proizvodnji i sve organizovanijem radu, potisnuta je u sferu podsvesnog, iracionalnog, onoga što je zabranjeno. Ali, ona nikada nije, niti bi mogla biti, do kraja ukinuta. Sve dok se čovek suočava sa razmnožavanjem i smrću, on iznova iskušava njeno dejstvo, uticaj koji ga stalno podseća na to koliko je krhka njegova čovečnost. Uski prostor njegovog suvereniteta, njegov racio, oduvek je sa svih strana okružen beskrajnim svetom sopstvene suprotnosti. Svetom koji nadilazi njegove mogućnosti upravljanja i kontrole, svetom koji preta i zastrašuje, svetom iracionalnog, u kome gospodari slepa sila.

Društveno uređenje od čoveka nastoji da kreira biće koje se ponaša u skladu sa interesima zadate društvenosti. Ovo biće, pre svega, mora obaviti svoje dve biološke zadatosti: mora se reprodukovati i umreti, ali ne sme se zanemariti ni činjenica da ono mora raditi, da bi obezbedilo svoj opstanak. Sve tri nužnosti organizovane su u smislu

---

<sup>55</sup> Torsten Veblen, *Teorija dokoličarske klase*, Beograd: Kultura, 2008, 77/78.



predviđenog vremena i prostora, ali i mnogih drugih jasno definisanih uslova koji se moraju ispuniti. Rituali vezani za smrt člana zajednice, obim, intenzitet i organizacija rada, kao i načini na koje je organizovana bračna zajednica i briga o potomstvu, kroz istoriju su u mnogome varirali, ali njihova vidljivost morala je biti obezbeđena. Običaji vezani za smrt i seksualnost, pripadaju svetu sakralnog, pa je njihovo označavanje, budući forma označiteljskog prestupa, uvek strogo utvrđeno, dok se racionalno predviđeni elementi društvenosti transponuju na vizuelni nivo kroz manje zahtevne označiteljske prakse, vezane za svet profanog, i jasno ukazuju na svaku relevantnu društvenu ulogu ili položaj. U tom smislu svet racionalnog predviđa označavanje etniciteta, roda, uzrasta i klase, a osnovni označiteljski princip je antimoda.

## **2.1 Označiteljski princip racionalnog: antimoda**

Analizom odevanja i mode, u dvadesetom veku, došlo se do zaključka da je ova označiteljska praksa vremenom pretrpela velike promene. Nekadašnji načini ukrašavanja i odevanja pokazivali su veliku stabilnost, trajnost, kontinuitet, nasuprot onima koje sada poznajemo, a koji su promenjivi, nestabilni, diskontinuirani. Pojavila se potreba da se u terminologiju uvede nov pojam- antimoda. Osnovna karakteristika antimodnog odevanja jeste, kako smo već rekli, njegova znakovna stabilnost. Antimodno označavanje je jasno, razgovetno, definisano utvrđenim značenjima. Ono je takođe trajno, gotovo nepromenjivo. Zato, kada se radi o uspostavljanju grupnog identiteta, antimodno označavanje ima jednu od presudnih uloga. Pripadnost grupi jasno se označava primenom određenog vizuelnog koda.

U *primitivnim* društvima antimodna odeća predstavlja sredstvo pomoću koga se način života datog društva - njegova kultura - može prenositi s jedne generacije na drugu, pa se na društvene i stilske promene uvek gleda kao na opasnost za održavanje određenog načina života ili stabilnog plemenskog identiteta. Zbog toga, mnoga plemena idu u krajnost i u svoje antimodno ukrašavanje uključuju trajne intervencije na telu, kao što su: tetoviranje, urezivanje ožiljaka, deformisanje lobanje, odstranjivanje delova tela, obrezivanje,

izrezivanje klitorisa, brušenje zubi, probadanje ušiju, nosa i usana, i tako dalje. Takve intervencije predstavljaju izraz potrebe da se održi lična i društvena stabilnost: “Te trajne umjentosti tijela drastične su i tradicionalne metode, koje se upotrebljavaju da bi se zadržala barem iluzija društvene i kulturne stabilnosti – sve teža zadaća u svijetu u kojem su promjene i prelazna stanja započeta u renesansi postala sveopća”.<sup>56</sup>

Sve do industrijske revolucije i masovne proizvodnje odeće, koju je ova omogućila, stilovi u odevanju su, po pravilu, bili antimodni. Primitivna plemena ne poznaju smene stilova, azijske, afričke i američke civilizacije, takođe ih ne poznaju. Smene stilova se pojavljuju samo u zapadnoevropskom odevanju, i to već od renesanse, da bi vremenom postajale sve učestalije, a sa industrijskom revolucijom dobile zamah i uspostavile modni sistem kakav i danas poznajemo. Tako je od stilova koji se hiljadama godina ne menjaju, preko stilova koji se menjaju na svakih par vekova, došlo do promene u vremenskom intervalu od pedeset do sto godina. Sa pojavom mode javlja se i godišnja stilska promena, a zatim i promena u sezoni, odnosno na svakih par meseci. Dodatno, danas se novi stilovi plasiraju na dnevnom nivou.

Flugel<sup>57</sup> je još 1930. godine utvrdio da se mogu razlikovati dva tipa odevanja i ukrašavanja, odnosno označavanja čoveka: *pomodni (modish)* i *stalni (fixed)*. Prema ovom autoru, razlike među njima iskazuju se kroz različit odnos prema vremenu i prostoru, a, pre svega, ukazuju na razlike u organizaciji društva. *Stalna* odeća menja se sporo u vremenu, ali zato bitno varira u prostoru. Ovaj sistem označavanja podrazumeva da se svaka posebna vrsta odeće povezuje sa svakim zasebnim mestom događaja i svakim zasebnim društvenim telom. *Pomodna* odeća, s druge strane, vrlo se brzo menja u vremenu, ali malo varira u prostoru. Nju karakteriše težnja ka strelovitom širenju u svim delovima sveta podložnim istim kulturnim uticajima i povezanim sredstvima komunikacije. Budući da moda, kako ističe Flugel, teži *strelovitom širenju*, ona je vremenom i posredstvom dominacije ideologije kapitalizma, uspela da proširi svoje polje delovanja na globalni nivo. Uprkos tome, ona još nikada nije u potpunosti istisnula *stalnu* odeću ili antimodu, pa čak ni u najrazvijenijim zajednicama. Ne samo da se antimoda, do danas, održala kao etnička ili

---

<sup>56</sup> Ted Polhemus i Lynn Procter, “Moda i antimoda,” op. cit., 219.

<sup>57</sup> John Flugel, *The Psychology of Clothes*, op. cit.

verska označiteljska praksa, u nekim delovima sveta i kulturama, već je opstala i u sredinama gde suvereno vlada modno označavanje. Danas, još uvek, u svakom društvu, ova dva sistema označavanja koegzistiraju. Oni se, i dalje, uporedo koriste u konstruisanju identiteta.

Govoreći o antimodi, Polemus i Procter napominju: „Izuzmu li se oni koji ne slijede modu (oni koji ne mogu održavati korak sa modnom promjenom, ali bi to željeli), antimoda se odnosi na sve vrste ukrašavanja koje ostaju izvan organiziranoga sustava ili organiziranih sustava modne promjene. Kraljevska obitelj, barem u javnosti, nosi antimodnu odjeću; moja majka nosi antimodnu odjeću; ‘anđeli pakla’ (Hell’s Angels), hipiji, punkeri i svećenici nose antimodnu odjeću, Andy Capp i ‘radnici’ nose antimodnu odjeću. Njihova odjeća i ukrasi nipošto nisu zahvaćeni mehanizmom modne promjene, niti oni to žele. Svatko od njih nosi neku vrstu tradicionalne nošnje koja bi idealno, poput ‘naše nošnje’ u Slovaka, trebala ostati neizmijenjena i neizmjenjiva. Iako se antimoda bez dvojbe najčešće pojavljuje u kontekstu zapadnih i pozapadenih društava, narodne nošnje primitivnih i ruralnih naroda njezini su najlakše prepoznatljivi oblici”.<sup>58</sup> Danas možemo da vidimo kako i *kraljevska obitelj* i *naše majke*, postaju sve više zahvaćeni mehanizmom modnog označavanja. Prostor koji izmiče modi naglo se sužava, ali, istovremeno budi i snažne otpore izražene u vidu tradicionalističkih i konzervativnih težnji, kao i etnički, odnosno verski ili kulturno, motivisanih sukoba. Antimodno označavanje danas je, pre svega, označiteljska praksa otpora.

U sferi racionalnog označavanja, odnosno antimode, jasno strukturirani sistemi znakova služe prikazivanju jasno razgraničenih društvenih uloga i pozicija, ali, takođe, služe i prenošenju specifične kulture, odnosno, formiranju grupnog identiteta, identiteta zajednice. Sa modernizmom i promenama koje će se desiti na identitetu, u smislu pojave individualnog identiteta, antimodni stilovi bivaju odbačeni da bi se izgradio *individualni stil*, vizuelni identitet koga građom snabdeva moda.

Ranije smo utvrdili da su, od nastanka čoveka i prve organizovane društvene zajednice, u sferi vidljivog mogli da budu samo oni sadržaji koji su utvrđeni sferom *čistog života*.

---

<sup>58</sup> Ted Polhemus i Lynn Procter, “Moda i antimoda,” op. cit., 219.

Ovaj život, iz koga je odstranjena slepa sila, u označavanju je predviđao jasno definisane prikaze etničke, klasne, rodne i generacijske pripadnosti, a oni su se utvrđivali pisanim i nepisanim pravilima, zabranama. Vremenom, svaka od ovih označiteljskih praksi (etnička, generacijska, klasna i rodna) i sama prolazi kroz promene, da bi sa usložnjavanjem ponude u postmodernističkom marketingu, sve one počele da trpe dejstvo mode i tako, iz racionalnog zakoračuju u sferu iracionalnog označavanja, odnosno označavanja koje je u celosti podvrgnuto zabrani.

### 2.1.1 Označavanje etničke pripadnosti

Prema definiciji etničke grupe (etniija/narod, grč. ἔθνος [*ethnos*]),<sup>59</sup> *narod* predstavlja društveno definisanu kategoriju ljudi koji se međusobno prepoznaju na osnovu zajedničkih predaka, društvenih, kulturoloških ili nacionalnih sličnosti. Etničku grupu karakteriše zajednička kulturna baština, zajednički preci, mitovi o poreklu, istorija, domovina, jezik i /ili dijalekt, pa čak i ideologija, a manifestuje se kroz simboličke sisteme kao što su religija, mitologija i rituali, kuhinja, stil oblačenja, fizički izgled ili umetnost, uopšteno govoreći. Za našu analizu bitno je istaći da je, za razliku od većine drugih socijalnih grupa, etnicitet primarno stečeni status, pa ga, tom smislu, prepoznamo kao prvi skup značenja koji se, posredstvom označavanja, upisuje na pojedinca.

Označavanje pripadanja određenoj zajednici, prvobitno je, najverovatnije, nastalo spontanim sličnostima u izboru sredstava i modela označavanja. Značaj jasnog sistema znakova, karakterističnog samo za jednu određenu grupu, posebno dolazi do izražaja tek u susretu sa pripadnicima druge, najčešće sukobljene grupe. Ovakva praksa omogućava prepoznavanje među pripadnicima određene zajednice i uspostavljanje razlike ili separacije u odnosu na ostale društvene grupe. Iz ovih razloga, vizuelni identitet pripadnika neke grupe jasno je i trajno utvrđen, a različite metode trajnih intervencija na telu veoma su čest način potvrđivanja grupne pripadnosti. Označavanje pripadanja grupi, takođe se, unutar

---

<sup>59</sup> James Peoples i Garrick Bailey, *Humanity: An Introduction to Cultural Anthropology*, Belmont: Watsworth Publishing, 2011.

sebe, diferencira u različite prakse karakteristične za svaki položaj u hijerarhiji moći. Etničko označavanje u sebi sadrži i generacijsko, klasno i rodno obeležavanje karakteristično za svaku specifičnu etničku grupu.

Ova oblast označavanja u ljudskoj pojavnosti prošla je, grubo gledano, kroz četiri faze u dosadašnjoj artikulaciji:

Prva, kada je označavanje neposredno vezano za okruženje, a sredstva koja se koriste u estetizaciji ili postvarenju identiteta uzeta su iz prirode: pera, krzna, kože, kamenje, biljke, boje... Već i razlike u okruženju, odnosno u sredstvima koja iz njega proizilaze, uslovljavale su različite vidove označavanja u različitim etničkim zajednicama. Na ovaj način su se označavale *primitivne* zajednice, od prvobitnih dana, a tako se, i danas, označavaju one zajednice te vrste, koje su preostale.

Drugom fazom moglo bi se nazvati označavanje velikih kultura, koje se vremenom razvijaju i koje utvrđuju specifične sisteme označavanja za mnogo šire društvene grupacije. U ovoj fazi, sa razvojem tekstila i mogućnostima koje je nudilo platno, u smislu materijala za oblikovanje, pojavljuje se i odeća. Upotreba kože, koja je predhodila pojavi tekstila, bila je značajno komplikovanija. U primitivnim uslovima koji su postojali, koža je bila teška za obradu, od nje se nije moglo praviti bilo šta složeno i nalik kasnijoj odeći. Velike civilizacije ovladale su proizvodnjom tekstila i uvele odevanje kao distinkciju između civilizacije i varvarstva.

Treća faza bila bi stvaranje nacija i nacionalnih država, kada se jedinstveni modeli etničkog označavanja nameću velikom broju sitnih etniciteta koji ulaze u pravni okvir nacionalne države. To je ujedno i faza kada se javljaju narodne nošnje, kao specifična obeležja ovako shvaćenih zajednica. Sa pojavom romantizma, vizuelni identitet seljaka u Evropi posmatra se kao autentičan, originalan i poželjan. Njihova odeća se, pročišćena i u obliku *tipičnih* formi, zadržala, a pojedinci su je prihvatili kao deo svog simboličkog porekla. Danas se narodna nošnja, u zapadnoj kulturi, koristi u specijalnim prilikama i proslavama povezanim sa kulturnim nasleđem, tradicijom ili nacionalnim ponosom. Ali, u pojedinim zajednicama, tradicionalna odeća je, i danas, propisana zakonom. Jedna od takvih je Saudijska Arabija, gde su muslimanke u obavezi da nose nikab - tkaninu koja u potpunosti pokriva lice i ima procep samo za oči, i duge crne haljine. Iako se zabrane

vezane za označavanje, na prvi pogled, čine nazadnim, kao tradicionalistička i diskriminatorna praksa, jedna od najrazvijenijih zemalja sveta upravo se ističe na listi onih sa najstrožim zabranama u pogledu etničkog označavanja. U Francuskoj su zabranjene burke i nikabi. U 2010. godini Francuska je uvela zakon koji zabranjuje ljudima da pokrivaju lica. Četiri godine posle stupanja na snagu, Evropski sud za ljudska prava je odbacio slučaj protiv ovog zakona sa obrazloženjem da otkrivanje lica podstiče ljude da žive zajedno.

Na kraju, kao ulazak u četvrtu fazu mogao bi se odrediti trenutak kada etno stilovi bivaju apsorbovani od strane mode i kada, oslobođeni od značenja, slobodno plutaju označavajući samo modu samu. U ovu fazu označavanja, na globalnom nivou, ušlo se širenjem ideologije kapitalizma, a ona se odrazila i na shvatanje etničkog identiteta. U tom smislu, modu vidimo kao odeveni princip koji je pobedio u borbi za kulturnu dominaciju. Pošto je putem jezičke promene, dekulturnizacije, adaptacije (prisvajanja običaja, kuhinje, pa tako i načina odevanja), kao i verskih konverzija, moguće promeniti osećaj etničkog identiteta, moda je uticala i na razaranje osećaja pripadnosti pređašnjoj etničkoj grupi. Ovo, kod pojedinih etničkih grupa, vodi do osipanja i nestanka, odnosno njihovog pripajanja dominantnoj grupi, čiji se interes, putem kulture, širi. Tako, postaje jasno, zašto je, putem pomodnjavanja etničkih označitelja, došlo do najveće estetske ali i ideološke homogenizacije, ikada.

### **2.1.2 Označavanje generacijske pripadnosti**

Jedna od najznačajnijih praksi, u označavanju čoveka, jeste označavanje trenutka kada mladi čovek iz deteta prelazi u ravnopravnog člana svoje zajednice. Tada, stupanjem u svet odraslih, pojedinac na sebe prima trajna obeležja svog etniciteta. Razne vrste intervencija na telu upisivale su kulturni identitet u tela mladih članova zajednice, kroz obrede koji su

simbolizirali njihovu polnu zrelost. Kao primere ovakve prakse možemo navesti nekoliko tradicija:<sup>60</sup>

- generacijsko označavanje u Paragvaju i Brazilu, gde se ulazak deteta u pubertet obeležava tetoviranjem, a tetovaža se vidi kao seksualno privlačna,

- vađenje gornjih očnjaka devojkama u Indoneziji, za koje se veruje da će učiniti devojkicu lepšom i duhovno čistijom. Ovu ceremoniju obavlja sveštenik u uslovima koji su utvrđeni ritualom, a sprovodi se vešto i preciznim alatima. Mlade žene, koje se izlažu ritualu, svesne su njegovog značenja, pa ga podnose hrabro i ne pokazuju znakove bola.

- u Africi postoji praksa obrezivanja kojom se označava punoletnost, a u severnom delu, neka plemena imaju običaj da adolescentima potpuno obriju glavu, da bi onda do kostiju lobanje bušili rupe, u dva paralelna reda, praćene velikim posekotinama. Ožiljak ovog rituala naziva se *gar* i predstavlja simbol muškosti.

Postoji veliki broj sličnih primera, ali da ne bi zalazili u detalje, istaćićemo samo da ih sve karakteriše trajna intervencija na telu kao simbol punopravnog ulaska u zajednicu. Ipak, ovom trenutku prethode faze u odrastanju kada mladi član zajednice biva označen na jednostavniji, komforniji i značenjski neutralniji način. To su faze u veoma ranom uzrastu deteta, kada su forme ukrasa ili odeće, na prvom mestu, uslovljene načinom kretanja, veličinom i razvojem bebe, odnosno malog deteta.

Za razliku od antimodnih praksi, odnosno tradicionalnog etničkog i generacijskog označavanja, praksa ranog označavanja u zapadnoevropskom kulturom obrascu, pretrpela je više promena.<sup>61</sup> Na evropskom tlu, tradicija, koja se održala sve do osamnaestog veka, nametala je takozvano imobilisanje novorođenčadi. Bebe su, odmah po rođenju, umotavane u neku vrstu lanenih zavoja koji su čvrsto prijanjali uz telo, jer se verovalo da će to omogućiti njihov pravilan razvoj. Tek u osamnaestom veku, ovakva praksa i njena delotvornost, bivaju dovedeni u pitanje i prelazi se na laganu garderobu koja detetu omogućava slobodan pokret. U modu su ušle duge haljine koje su bebe nosile od rođenja

---

<sup>60</sup> Arnold Van Genep, *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala*, Beograd: Srpska književna zadruga, 2005.

<sup>61</sup> John Peacock, *Children's Costume: The Complete Historical Sourcebook*, London: Thames & Hudson, 2009.

do petog meseca. Ova praksa je 1760-ih godina zamenjena uskim bodijima i kratkim suknjama. Značajna karakteristika ove odeće bila je njena rodna indiferentnost, pa uviđamo da su deca oba pola ukrašavana i odevana veoma slično ili isto, čak i u zapadnoevropskom označavanju. Rodni identitet se ne potencira kod dečijeg označavanja, sve do novijih vremena.

Sa pojavom muškog klasičnog odeli i pantalona, kao obeležja muškosti, došlo je i do radikalne promene u označavanju roda, o kojoj smo već govorili. Vremenom, ova se promena odražava i na dečije odevanje, ali tu poprma neobičnu razvojnu dinamiku. Muško označavanje, sa pojavom mode, uspeva da povрати stabilnost, pa sve do danas, u svojoj klasičnoj formi, opstaje gotovo nepromenjeno. Odrasli muškarac je odbio da se menja, ali dečaci prolaze kroz čak tri faze označavanja, tokom odrastanja. Primećujemo da, iako se uobičajeno tvrdi kako se muško odevanje, za razliku od ženskog, fiksiralo, to nije zaista bio slučaj. Ono nije, istina, u zreloom dobu muškarca, poprimilo modnu promenljivost, ali, ukupno gledano, označavanje muškarca je zadržalo dinamiku životnih mena, nastavilo je da prati stadijume sazrevanja muškarca i da to znakovno saopštava. Do 1800. godine jasno su se definisale tri različite faze, svaka namenjena određenom uzrastu dečaka – novorođenčad u komotnoj odeći nalik haljinama i suknjama, mladi dečaci u *skeleton* odelima i stariji dečaci u košuljama sa širokom kragom koju su nosili sve do tinejdž dana.

Sa druge strane, žensko označavanje postaje uslovljeno modom i zato nestabilno, ali u smislu označavanja razvojnih faza kod devojčica, ono ostaje statično, fiksirano. Žensko generacijsko označavanje nema stilske smene povezane sa razvojnim fazama. Žena je, na znakovnom i društvenom nivou, ostala zarobljena u večitom detinjstvu, nezrelosti i nedovršenosti, vekovima noseći suknje i haljine, od dana kada je rođena, pa sve do svoje starosti. Najveća razlika između mode namenjene devojčicama i ženama bila je ta što su devojčice nosile kraće haljine i suknje, i to najkraće pri rođenju, da bi se dužina polako produžavala sve dok ne dođu u pubertet.

Danas se mora zapaziti da je modni mehanizam potpuno obuhvatio sve uzraste i gotovo da je nemoguće naći razliku u označavanju dece i odraslih članova zajednice, kod oba roda. Označavanje dece poprimilo je sve rodne i klasne distinkcije. Posredstvom mode današnja



deca su precizno označena, već od dana kada dođu na svet. Ekspanzija modnog tržišta namenjenog deci usledila je nakon što je, prethodno, mladalačka kultura probila granice u označavanju, uspostavljajući se kao opozicija kulturi odraslih. Moda će se, uskoro, kroz proizvodnju razlike i širenje tržišta, upravo obrušiti na mladalačku, a potom i dečiju označiteljsku praksu. Sistemi označavanja se usložnjavaju, partikuliraju, dobijaju na dinamičnosti, pa se nužnim čini odbacivanje ranije pretpostavke, da se kod nastajanja mladalačke kulture jednostavno radi o procesu odrastanja i sazrevanja, koji je karakterističan za sva društva i sve istorijske periode.

Džez generacija dvadesetih godina XX veka bila je prva koja je uvela promene u dotadašnje modele generacijskog označavanja, da bi se pedesetih godina situacija dodatno zaoštrila, zahvaljujući nastanku tržišta namenjenog tinejdžerima i razvoju rokabilni subkulture. Sa razvojem omladinske kulture i popularizacijom bunta, sredinom XX veka, prvi put se javlja ideja o potpunom, mada privremenom, napuštanju roditeljske kulture i njoj karakterističnog označavanja. Dik Hebdidž<sup>62</sup> ističe ekonomske aspekte ovih promena navodeći relativno povećanje potrošačke moći radničke omladine, stvaranje tržišta određenog za privlačenje nastalog viška i promene u obrazovnom sistemu zasnovane na Batlerovom zakonu iz 1944. godine, kao faktore koji su doprineli pojavi generacijske svesti među mladima posle rata. Prema njemu, ta svest još uvek je bila ukorenjena u uopšteno klasno iskustvo, ali je bila izražena na načine koji su se razlikovali od tradicionalnih formi, a u nekim slučajevima, čak su im se i otvoreno suprotstavljali.

Međutim, prvi iskoraci u generacijskom označavanju sredinom XX veka, ne bi dugo potrajali. Posle buntovne mladosti, označavanje se smirivalo i vraćalo dominantnom, roditeljskom modelu. Danas se, uvođenjem mladalačkog odevnog stila u modu, javlja suprotan proces. Pošto je došlo do gubljenja prvobitnih značenja generacijskog otpora, mladalačko označavanje, koje se opiralo svetu odraslih, uskoro je postalo opšti označiteljski princip. Posredstvom mode, simboličke vrednosti *mladalačkog oblačenja*, mogle su da se primene na bilo koji uzrast, podjednako. One su izgubile semiološku oštricu, subverzivni potencijal. Ako bi smo danas, nekoj starijoj osobi rekli da se *mladalački oblači*, mi je na taj način ne bi smo uvredili, naprotiv. Sa druge strane, za

---

<sup>62</sup> Dik Hebdidž, *Potkulture, značenje stila*, Beograd: Rad, 1980.

izvesne mlade osobe, moglo bi se reći da se ne oblače *mladalački*. Mladalačko odevanje prestalo je da referira na godine. U smeni modnih znakova generacijsko označavanje se izgubilo, pa danas možemo videti veoma malu decu obučenu identično odraslim članovima zajednice, odnosno svi su, nevezano od uzrasta, obučeni *mladalački*. *Mladalački izgled* postao je modni, dakle označiteljski imperativ. Ovo je, pored gubljenja etničkog označavanja, drugi činilac estetske (i ideološke) homogenizacije u savremenom društvu.

### 2.1.3 Označavanje rodne pripadnosti

Sfere označavanja, koje su, većim brojem zabrana, morale dodatno da se učvrste, jesu sfere rodnog i klasnog označavanja. One su oduvek, zbog preteranog prisustva slepe sile, morale da tolerišu prestupe. Odmah ćemo uvideti neposrednu povezanost roda i klase, ako uzmemo u obzir Veblenovu teoriju o nastanku dokoličarske klase: „Vlasništvo (muškarca) nad ženom počinje u nižim stadijumima varvarske kulture, očigledno hvatanjem ženskih zarobljenika. Prvobitni razlog za zarobljavanje i usvajanje žena izgleda da je bio taj što su one bile pogodne za trofeje. Praksa da se žene zarobljavaju od neprijatelja kao ratni trofeji dovela je do kombinacije vlasništva i braka, a iz toga je proizašlo domaćinstvo s muškarcem kao glavom domaćinstva. Tako je, kao rezultat takmičenja u uslovima pljačkaškog načina života, došlo, s jedne strane, do takvog oblika braka koji se zasnivao na sili, a, s druge strane, do običaja posedovanja”.<sup>63</sup>

Koliko će za dalju priču o klasnim razlikama biti važno pitanje vlasništva, odnosno posedovanja, toliko je, u ovom momentu, bitno naglasiti da je za priču o rodnom označavanju, presudna inferiorna i podvojena pozicija žene, nastala još u ranim stadijumima društvenosti. Zadržaćemo se sada na delu analize koji se bavi pozicijom žene u raspodeli društvene moći, da bi smo se, nakon toga, detaljnije pozabavili njenom dvojnomo pozicijom u smislu društvene uloge i rodnog identiteta.

---

<sup>63</sup> Torsten Veblen, *Teorija dokoličarske klase*, op. cit., 87/88.

Prema Veblenu, do formiranja ukupnih društvenih odnosa, došlo je sa pojavom organizacije rada u pljačkaškoj kulturi. Tada utvđena podela zaduženja i vrednosni sistem koji je tim putem uspostavljen, odredili su ukupnu društvenost i, unutar nje, definisali poziciju žene. Pošto su, u pljačkaškoj grupi lovaca, borba i lov spadali u dužnost sposobnih muškaraca, žene preuzimaju odgovornost za sve ostale poslove u domaćinstvu. Ovaj autor obe dužnosti muškarca - i borbu i lov - posmatra kao aktivnosti pljačkaške prirode, ukazujući na to da i borac i lovac stiču materijalna dobra putem otimanja, a ne uz pomoć produktivnog rada. Pošto se njihovo agresivno isticanje snage i oštroumnosti očigledno razlikuje od ženinog neumornog i dosadnog oblikovanja materije - svaki napor koji ne sadrži isticanje hrabrosti i junaštva smatra se nedostojnim čoveka. Veblen dodaje da je ova podela uticala na formiranje ukupnog sistema vrednosti: "Kao što je već pokazano, pravljenje razlike između podviga i argatovanja - jeste invidiozno pravljenje razlike između zanimanja. Ona zanimanja koja se klasiraju kao podvizi vredna su, časna i plemenita, druga zanimanja, koja ne sadrže taj elemenat podviga, a naročito ona koja su vezana za služenje i podređenost, bezvredna su, ponižavajuća i prosta. Pojam dostojanstva, vrednosti ili časti, kad se primenjuje na lica ili ponašanje, od prvorazrednog je značaja u razvitku klasa i klasnih razlika".<sup>64</sup>

Uviđamo da se sa delom zanimanja i uloga razvija i sistem vrednosti, odnosno ideologija koja podupire tako definisanu društvenost. Muškarac ne zadržava samo ulogu fizički jačeg ili spretnijeg, nego se ovome pridružuju i moralne vrednosti, kao što su čast ili dostojanstvo. On se etablira kao fizički, ekonomski i moralni vođa, apsolutni vladar. Zato će se, upravo, prvobitna podela rada između muškarca i žene, kao i običaji vezani za raspodelu stečenih dobara, odnosno za potrošnju, preneti na kasnije klasno ustrojstvo i uspostaviti se kao osnovna pitanja radničke klase.

Prema Veblenu, u ranijim fazama pljačkaške kulture jedino ekonomsko izdvajanje predstavljala je široka distinkcija između počasnije više klase sastavljene od sposobnih muškaraca, s jedne strane, i niže podređene klase radnih žena, s druge strane. Prema društvenoj organizaciji tog vremena, muškarci treba da troše ono što žene proizvedu, a ona potrošnja koja otpada na žene samo je od drugostepenog značaja. Ona je sredstvo koje

---

<sup>64</sup> Ibid., 80.

omogućava da one nastave sa radom, a ne potrošnja usmerena ka njihovoj vlastitoj udobnosti i potpunosti života. Iz ovoga vidimo da je ženina uloga u celini podređena muškarcu. Ona se uspostavlja kao samostalni potrošač tek u nedavnoj istoriji, odnosno sa modernizmom. Ipak, koliko god da kroz istoriju, varira, ženska potrošnja nikada nije samoj sebi svrha, sve do današnjih dana. Ona je uvek bila u službi drugoga, uvek je bila sredstvo, posrednik u demonstraciji društvene moći. Veblen dolazi do zaključka da se, dugo vremena kroz istoriju, raspodela stečenih dobara bazirala na uverenju da : „...žena treba da troši samo onoliko koliko je neophodno za njeno održavanje - osim ukoliko njena potrošnja, veća od tog minimuma, doprinosi udobnosti i dobrom ugledu gospodara”.<sup>65</sup>

Ali, uprkos deprimirajućim činjenicama koje govore o ženskoj podređenosti od najranijih dana čovečanstva, žena ima i svoje drugo lice. Sada je trenutak da se podrobnije upoznamo sa njenom dvojnomo pozicijom, koju smo ranije spominjali. To je pozicija koja će ženu staviti u daleko složeniju društvenu situaciju, a na planu označavanja odigraće presudnu ulogu. Ona je uslovljena jednom neobičnom činjenicom: žena jeste sluga racija, ali je i gospodar slepe sile. Da bi smo ovo stanovište jasnije predstavili, moramo se vratiti na osnovnu hipotezu: čovek je nastao unutrašnjom podelom na svet racionalnog i svet iracionalnog. Slepa sila, izdvojena je iz oblasti *čistog života*. U domenu vidljivog ostali su identiteti određeni ovim pravilima. Ženski identitet, u skladu sa sferom *čistog života*, predviđao je da žena mora biti vredna, verna, poslušna, krotka, nesebična. Ona nije nužno morala biti lepa. Ove identitetske odrednice zadržale su se sve do danas, mada poslednjih decenija njihov uticaj bleđi. Sa druge strane ovog prizora, utvrđenog racionalnim, prostire se prizor slepe sile. Ta žena je razuzdana, pohlepna, pohotna, neverna, promenljiva, nezavisna, divlja, raskošne lepote. Dok je društveno uređenje, postiskujući slepu silu, muškarcu dopustilo prestup (odnosno, muškarac ga je sam sebi dopustio) i tako mu olakšalo teret rascepljenosti, ženama prestup, osim u smislu ove podvojenosti, nije dopušten. Ona je jedino mogla (još češće - morala) da bude u jednoj od ove dve, međusobno suprotstavljene, identitetske pozicije. Budući u inferiornoj poziciji, već posredstvom fizičke snage, ona je bila onakva kako joj je nametnuto.

---

<sup>65</sup> Ibid., 127/128 .

Za razliku od ženskog identitetskog konstrukta koji je nefunkcionalan, određen ili samo racionalnim: ona treba da je verna, krotka, poslušna (iracionalno se mora isključiti) ili samo iracionalnim: treba da bude opčinjuća, neuhvatljiva, vatrena, opasna, lepa (racionalno se mora isključiti), muški identiteti oduvek mogu da podnesu grubost, surovost, razuzdanost, pohotnost, a da ne pokleknu pod teretom društvenih očekivanja (što smo nazvali funkcionalnim identitetskim konstruktima). To je, u smislu rodnog identiteta i njegove pojavnosti, uslovalo neverovatno složene interakcije. Muškarac se, u novonastaloj društvenoj nužnosti, rascepio plitko u odnosu na rasep koji je pretrpela žena. Podvojena u dve suprotstavljene celine, ona je postala i ostala nedokučiva samoj sebi, a nedokučiva i za muškarca, otuđena. Ona se apstrakovala, udaljila u predstavu, prizor. Posle njenog rascepa ostala je jedino čežnja za ponovnim jedinstvom unutar nje same, ali i unutar muškarca koji nikada više neće moći do kraja da je poseduje. Ostao je erotizam. Žena postaje gospodar ove čežnje, od njene celovitosti zavisi i celovitost muškarca.

S obzirom da odnos između muškarca i žene stoji u samom korenu društvenosti, on je uvek morao biti i društveno kontrolisan. Njegova najsloženija, ali i najčešća forma, seksualna ljubav, kao model emotivnog komuniciranja, sjedinjavanja, najbliskija je *sećanju* na prvobitno jedinstvo. Čežnja za seksualnim ispunjenjem je najneposredniji i najučestaliji oblik erotizma, a pošto akumulira veliku društvenu energiju, mora biti strogo kontrolisana. Zato nije neobično da je brak oduvek imao malo veze sa ljubavlju. Brak je pravna, otuđena, društveno nametnuta simulacija neposrednog odnosa. Postojanje ljubavi u braku predstavlja moćnu društvenu silu, a dominantna struktura to ne može da dopusti. Tek savremena, značenjski neutralisana ljubav, može postati prihvatljiva motivacija za sklapanje bračnih odnosa.

Govoreći o odnosu provansalskih pesnika trinaestog veka prema braku, Fernando Hernike (Fernando Herniques) u svojoj *Istoriji prostitucije*, napominje kako se ljubav između supružnika, u to vreme, nije smatrala mogućom, uz napomenu da je takav odnos prema braku prisutan u regulaciji muško-ženskih odnosa, još od vremena stare Grčke: „To je, kao što ćemo videti, veoma blisko grčkom stavu. Usporedbe bi mogle ići dalje i pokazati da je u toku većeg dijela evropske povijesti općenito postojala tendencija da se brak, barem u višim staležima, shvaća više u pojmovima novca i imovine nego ljubavi.

Nitko ne može osporiti da do takvih bračnih veza imetka i računa dolazi i danas. Kao što smo pokazali na drugom mestu, brak je društveno i ekonomski suviše važna stvar da bi se prepustila pukim mušicama i hirovima seksualne strasti”.<sup>66</sup>

Ali, uprkos nastojanjima, ljubav se, pošto u sebi uvek sadrži slepu silu, nikada ne može, u celini, podvrgnuti zakonima racionalnog. Verner Zombart (Werner Sombart), u delu *Luksuz i kapitalizam*, ukazuje na društvenu regulaciju muško-ženskih odnosa, razmatrajući pitanje njihove podložnosti zakonima: „Ono sa čim se ona (slobodna ljubav), međutim, nikada i nikako nije mogla pomiriti - bilo je institucionalno zaodevanje ljubavnog života u brak. Vaseljenski ljubavni instinkt teško se vezuje u đeram zadat zakonom, kao i prefinjeno uživanje u ljubavi: on je nelegitiman po svojoj prirodi ili, tačnije, delegitiman...To razmišljanje da se u braku spajaju dve potpuno heterogene stvari - ljubav i poredak - moralo se smesta nametnuti muškarcima koji su pisali o problemu ljubavi svog doba. I vidimo da su se i svi "teoretičari" ljubavi podrobno bavili tim problemom. Jedan od prvih koji je trpeo posledice zbog svog prirodnog poimanja ljubavi i odnos među polovima proglasio delegitimnim, dakako, bio je Lorenzo Vala. On je bez ustezanja govorio kako se nikoga na ovom svetu ne tiče ako dvoje hoće da se vole”.<sup>67</sup>

Kao što smo videli, društveni poredak, veoma rano, uspostavlja kontrolu nad osećanjem ljubavi. Različite vrste muško-ženskih odnosa propisane su u najranijim vremenima. Brak, kao trajna zajednica muškarca i žene (u okviru koje su različito raspoređene pozicije moći), javlja se još pre početka pisane istorije, a veruje se da su ga prvo regulisali običaji, pa tek onda pravo. Ipak, uporedo sa njim, kod čoveka opstaje i ideja o slobodnoj ljubavi. Kod žena, ona je najčešće bila potisnuta i izražena kroz sanjarenje, romantičnost, zanesenost, ali je kod muškaraca, bila izražena neposrednije, u vidu bluda, preljube, ali, takođe, i romantičnog zanosa. Zombart, u tom smislu, dodaje: „Važnije, međutim, i odlučujuće za razvoj kulture bilo je to što je društvo stolicima živeo shodno tom shvatanju, da su stolicima u određenim slojevima brak i ljubav bili odvojeni kao nešto što se podrazumeva i

---

<sup>66</sup> Fernando Henriques, *Historija prostitucije I*, Zagreb: EPOHA – ZAGREB, 1968, 38.

<sup>67</sup> Verner Zombart, *Luksuz i kapitalizam*, Novi Sad: Mediterran Publishing i Kulturni centar Novog Sada, 2011, 63.

svak je za sebe stajao pored onog drugog sa istom legitimnošću, čime su se u osnovi samo iznova primile životne navike grčke (i poznorimske) starine”.<sup>68</sup>

Zato, označavanje rodne pripadnosti nije moguće sagledati ako se ne uzme u obzir društvena uloga polova, a pre svega dvojna uloga žene, koja je od rane civilizacije do danas, ostala rascepljena na dve sfere, obe podvrgnute vlasti i koristi muškarca: sfera supruge i sfera ljubavnice. Jedna je predviđena svetom racionalnog, drugu nameće svet iracionalnog. S obzirom na to da su obe morale biti vidljive, dakle imati identete, ovakva podela identitetskih uloga mogla je da opstane samo zahvaljući prestupu - muškarac je institucionalizovao postojanje žene za uživanje. U svojim najrazličitijim oblicima, ova žena se kroz religijske (ceremonijalne, sakralne), ekonomske i hijerarhijske sisteme, održala od daleke istorije, do danas. Zato Bodrijar konstatuje da žena nikada i ne može biti oslobođena drugačije nego kao *snaga užitka*: „Tako postaje jasnijim današnji paradoks: svjedoci smo istodobne 'emancipacije' žene i jačanja mode. Jer moda ima veze samo sa ženskošću, a ne sa ženama....No treba također shvatiti da žena može biti 'oslobođena i emancipirana' samo kao 'snaga užitka' ili 'snaga mode', baš kao što proleter nije nikada bio oslobođen drukčije nego kao radna snaga”.<sup>69</sup> U ovoj analizi, skloni smo malo većem optimizmu, nadi da se žena može osloboditi i ove uloge. Da se može, upostavljajući jedinstvo sa samom sobom, vratiti svojoj kreatorskoj prirodi, osloboditi se i kao *snaga života*. Ipak, ova nada je tanana, jer, da bi to bilo moguće, čovečanstvo bi moralo da napusti koncept podele na racionalno i iracionalno, a time i samo sebe.

Instucionalno utvrđivanje dve pomenute ženske uloge, dovelo je do podvojenosti u označiteljskoj praksi žena. Sa jedne strane, bila je žena-supruga: skromna, vizuelno inferiorna i poslušna, a sa druge strane, na pijedestalu (ili žrtveniku) blistala je razuzdana, vizuelno superiorna, zavodljiva, opčinjuća, žena - *snaga užitka*, ljubavnica... ali i opasnost, pretnja, nosilac moći, podstrekač slepe sile, slepa sila sama. Njeno uspinjanje u društvenoj hijerarhiji i njen uticaj na društveno uređenje, počinju da se jasnije prepoznaju sa rastom, na prvom mestu, francuskog dvora. Sa procvatom ideje o nelegitimnoj ljubavi, javlja se i novi sloj žena: dvorska dama (*cortegiana*), kurtizana (*kurtisane*), konkubina

---

<sup>68</sup> Ibid., 65.

<sup>69</sup> Jean Baudrillard, "Moda ili čarolija koda," u *Moda: povijest sociologija i teorija mode*, ured. Mirna Cvitan-Črnelić, Đurđa Bartlett i Ante Tonči Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002, 201.

(*konkubine*), metresa (*maitresse*), velika ljubavnica (*grande amoureuse*), velika kokota (*grande cocotte*), negovana žena (*femme entretenue*) itd.

Sa pojavom kapitalizma, koji predstavlja iracionalnu ekonomiju, odnosno ekonomiju u sferi iracionalnog, žena, kao gospodar slepe sile, počinje da ima sve veći uticaj na društvenu moć i strukturu. Ona polako postaje nosilac društvene potrošnje, njoj se obraća kapitalizam, pa Zombart naglašava uvećanje njenog uticaja rečima: „Sada počinje vreme "ekonomije matrese", koje, dakle, prema onome što je rečeno, predstavlja nužnu propratnu pojavu kneževske vladavine, kao što se upravo oblikovalo međusobno shvatanje u odnosu polova. Sistem postaje velikodušan u toj meri u kojoj mali dvorovi smenjuju velike. Zna se da i u toj najvažnijoj tački od reformacije Francuska preuzima primat: ljubavnice Fransa I prve su kraljeve metrese koje živo vidimo pred sobom. Upravo on je bio kralj koji je, kako smo videli, u galantnosti sagledavao smisao dvorskog života, a njen "najvažniji korak sastojao se u tome što je svoju metresu bez zazora načinio prvom osobom na dvoru" (Hajnrh Laube)”.<sup>70</sup>

Borba za muški *ugled*, koja je u osnovi kapitalizma, a o kojoj ćemo raspravljati u segmentu koji se bavi označavanjem klasne pripadnosti, upravo je inicirana borbom za ženu. Svi dosadašnji društveni sistemi, kako predkapitalistički, tako i kapitalistički, proizašli su iz ove temeljne muške potrebe. Ovo je svet koji je muškarac stvorio za ženu, samo da bi ga ona volela, ili... ovo je svet koji je muškarac stvorio ne bi li mogao da voli samoga sebe, a da bi to bilo moguće, potrebna mu je bila žena. Jer muškarac, kako ćemo videti, pre svega voli svoj *ugled*, a tek posle ženu. Zato, iako pominjemo sve veći uticaj žene u društvenoj organizaciji, treba biti oprezan. Ne sme se izgubiti iz vida da je ukupna društvenost, od najranijih dana čoveka (ako se izuzme matrijarhat, koji je beznačajan za ukupnu sliku) uslovljena muškarcem i njegovom bazičnom potrebom (koju smo nazvali potrebom za *ugledom*), odnosno patrijarhatom. Prema tome, uvećanje ženskog uticaja na društvenu strukturu nije nikada prevazišlo jačinu muškog uticaja, niti je ikada pretilo da uruši njegovu moć i poredak. Čak ni mnogo kasnije, sa pojavom feminizma, muška moć nije ugrožena, niti je ženska uloga bitno promenjena. Žena je ostala u vlasti muškarca, čak i

---

<sup>70</sup> Verner Zombart, *Luksuz i kapitalizam*, op. cit., 69.



onda kada je postala sasvim samostalna. Ono što nazivamo ženom, upravo je ono što je muškarac od nje stvorio, prizor muške ideologije, ili *ideologije muškarca*.

Uvećanje ženske moći desilo se, prvenstveno, na planu potrošnje. Ono je moralo da se desi da bi muškarac mogao da nastavi da proizvodi i takmiči se (odmerava *ugled*). Novonastali kapitalizam zahtevao je da tržište ne miruje. Žena je došla u situaciju da bude kupac i nije želela da tu priliku propusti. Sistem mode je, po prvi put, legitimisao prestup svakoj ženi. Da bi mogla da se oslobodi kao kupac, odnosno kao *snaga mode*, kako bi to rekao Bodrijar, sistem je postepeno popuštao istorijske stege. Žena prvo počinje da učestvuje u muškoj potrošnji, a sa modnim zahtevima koji postaju sve veći, ona počinje da stremi i samostalnoj potrošnji, onoj koja neće biti određena muškom voljom. To je period kada se javljaju i prve težnje da se žena oslobodi kao kupac. Njih je reprezentovao feminizam, pa kapitalizam i feminizam u ovom trenutku uspostavljaju svoju čvrstu vezu. Iako zvuči previše smelo, posebno kada se uzmu u obzir levičarske i emancipatorske tendencije, ali sav je feminizam u vlasti kapitalizma. Zato nikada i nije uspeo da stvarno oslobodi ženu ili društvo. Muški orjentisana društvena struktura, dopustila je feminizam u onoj meri u kojoj je on poslužio samo kao sredstvo da se oslobodi preko potrebna potrošnja. Veblen tvrdi da je, u tom pogledu, čak i: „dete u rukama civilizovane žene samo dodatni organ svesne potrošnje, kao što je oruđe u rukama radnika dodatni organ njegove proizvodnosti”.<sup>71</sup> Odnos između feminizma, identiteta i interesa tržišta veoma je zanimljiv i ne treba da čudi što su se interesi postfeminizma i liberalnog kapitalizma našli u istoj ravni.

S obzirom da se u ovom radu bavimo označavanjem, Bodrijarova razmišljanja o modi i tržištu, dodaju još jednu perspektivu razmatranju rodnih odnosa i pojavnosti. Pošto, posredstvom žene, ulazimo u potrošačko društvo, oba roda se podređuju diktaturi mode, pa ovaj autor ističe kako se modni mehanizmi ne zadržavaju samo na površini, već prodiru sve dublje u tkivo, razgrađujući smisao. On konstatuje: „Posrijedi je dubinsko, kao i kod odjevnog predmeta i tijela: sada je samo tijelo, u svom identitetu, u svojoj spolnosti, u svom statusu, postalo modni materijal- zadržati se pri analizi na samoj razini odjevnog predmeta znači 'objektivno' zanemariti to dubinsko recikliranje tijela”.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Ibid., 40.

<sup>72</sup> Jean Baudrillard, “Moda ili čarolija koda,” op. cit., 195.

Bodrijar smatra da razaranjem polne skrivenosti i *zabranjene istine*, koja se dešava kada moda poistoveti odevni predmet i telo, čime i samo telo postaje modni znak, dolazi do potpune deseksualizacije tela. Koristeći za primer manekena, on uočava da je maneken: „sav spol, ali spol bez svojstava. Njegov je spol moda. Fetišizam tijela počinje ondije gdje završava razlika među spolovima i gdje počinje spol mode. Spol polagano iščezava kao razlika, ali se poopćuje kao referencija (kao simulacija). Ništa nije spolno, sve je seksualizirano. Muško i žensko također, nakon što su izgubili svoju jedinstvenost, dobivaju mogućnost da iznova počnu živjeti novim životom, neograničeno. Samo u našoj kulturi spolnost toliko prožima sva značenja, i to stoga što su cijelu spolnu sferu zaposjeli znakovi”.<sup>73</sup>

U tom smislu, vidimo da je i rodno označavanje, pomodnjavanjem, ušlo u prostore označiteljske neutralnosti i ideološke homogenosti.

### **Feminističke teorije i odevna praksa**

Da bi smo se, ukratko, upoznali sa osnovnim problemima feminizma i uticajem na žensko odevanje koji je tim putem sproveden, osvrnućemo se na istorijski pregled faza u razvoju ove emancipatorske teorije i, uporedo sa tim, razmotriti specifične promene u označavanju ženskog roda. U tom smislu moguće je, grubo, podeliti feminizam i novonastale promene u tri razvojna talasa:

- Prvi talas feminizma predstavlja rani sifražetski pokret borbe za politička prava žena, koji traje od sredine XIX do početka XX veka

U ovom periodu javlja se svest o podređenom položaju žene, a ideja o borbi za ženska prava počinje borbom za pravo na obrazovanje. Moglo bi se reći da ovu fazu karakteriše napor da se u okviru postojećeg, patrijarhalnog uređenja, osvoje prihvatljive ženske pozicije. Paralelno sa tim procesima, od kraja XIX veka i prvih uspeha borbe za

---

<sup>73</sup> Ibid., 201.

oslobođenje žene, može se pratiti i neprekidan proces oslobađanja ženskog tela. Skinuti su korseti, žiponi, uvedena je kraća suknja...

- Drugi talas feminizma odnosi se na avangardne pokrete šezdesetih godina XX veka.

Ovoga puta, feminizam ne ostvaruje samo prava u okviru postojećeg sistema, već se suprotstavlja samom sistemu, odnosno patrijarhatu. U ovoj fazi, jedna od najuticajnih feministkinja je Šeri Ortner (Sherry Ortner)<sup>74</sup>. Ona dovodi u pitanje binarnu podjelu u okviru dominantnog diskursa, koja pravi nepremostivu razliku u odnosu kultura – priroda, čime, prema njenom mišljenju, poistovećujući ženskost sa prirodom, a muškost sa kulturom, apriori stavlja ženu u inferioran položaj. Budući da je žena menstruacijom, materinstvom i laktacijom uključena u prirodne procese, ona ostaje vezana za svoju reproduktivnu ulogu, a time i izopštena iz javnog ili društvenog života. Muškarac je taj koji se kreće u prostoru javnog života, formirajući na taj način i samu strukturu tog života: on je aktivan u religiji, politici i kulturi, dok su ženi prepušteni poslovi *nižeg reda*, odnosno obaveze vezane za porodicu, odgajanje dece i domaćinstvo. Ovakva neravnomerna podjela uloga, muškarca stavlja u samo središte kulturnog života, obezbeđujući, na taj način, njegovu superiornost, odnosno dominantnu ulogu u društvu. Feminizam dolazi do zaključka da žena nije izopštena iz javnog i političkog života zbog svoje inferiornosti, već zbog istorijske nepravde koja joj je nametnuta. Feminizam, odnosno žena, međutim, ne uviđa da je koncept *nižeg reda*, na koji se poziva, uveo upravo muškarac u pljačkaškoj zajednici. To je onaj mit na kome on temelji svoju moć, a ne onaj na kome može da se temelji njena borba.

Ovakav bunt protiv tradicionalno zadatih društvenih uloga, dovodi do krajnje emancipacije žena u odevnom (potrošačkom) smislu. Žena radikalno oslobađa svoje telo ali estetski zadržava ulogu *slabijeg pola*. Na pojavnim nivou atributi ženstvenosti dolaze do posebnog izražaja, ne pristaje se na stid i sram, ona se bori za vlast nad svojim telom, ipak, ne uspevajući da napusti okvire ženstvenosti koje joj je patrijarhat nametnuo. Zato su za ovu fazu karakteristične ekstremno kratke suknje i provokativna garderoba koja ne ostavlja

---

<sup>74</sup> Sherry Ortner, "Is Female to Male as Nature to Culture, u *Woman, Culture and Society*", ured. M.Z. Rosaldo i L.Lamphere, Palo Alto: Stanford University Press, 1974.

mного prostora za detaljnije preispitivanje rodniх задатости. Mini suknja, *vruće pantalonice* ili gole grudi, bez brushaltera, bile su sredstvo feminističke borbe za razbijanje tabua ženstvenosti, a uvođenje pantalona, kao sastavnog dela ženske garderobe, prema mnogim autorima, pratilo je tendenciju ženskog *zaposedanja* muškog prostora u društvu i kulturi. Ali, da li je žena zaista *zaposela muški prostor* ili je samo, posredstvom mode, ova kriza kanalisana unutrašnjom smenom identitetske dominacije. Naime, dok je ranije društveno poželjan ženski identitet bio identitet žene-*supruge*, odnosno racionalni, sada je na snagu stupio, i tu uspostavio prvenstvo, iracionalni identitet žene-*snage užitka*.

Uprkos ovakvim identitetskim smenama kod žene (koje su se, od vremena Rimskog carstva, periodično pojavljivale, sa naglom akumulacijom kapitala), muškarac, ni šezdesetih godina XX veka, nije bio mnogo uzdrman.

- Treći talas feminizma (postfeminizam), koji započinje sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, nalazi se u najužoj vezi sa studijama kulture i postmodernističkim teorijama.

Osnovna karakteristika postfeminizma postaje još šire sagledavanje pozicije žene, koja je kroz proces proširivanja vidika izgubila svoje centralno mesto u feminističkim teorijama. Povezujući se sa postmodernističkim teorijama i relativizacijom roda, a zatim i pola, postfeminizam tvrdi da osnovni problem dominantnog sistema, nije samo odnos prema ženi, a posebno ne prema beloј ženi, srednje klase u zapadnim kulturama, već problemi nejednakosti i diskriminacije u mnogo šire shvaćenim granicama. Postfeminizam preispituje pitanja identiteta i identitetsku heterogenost stavlja u centar svojih interesovanja. Tako u razmatranje ulaze i задатости različitih kulturnih sredina, marginalnih seksualnih opredeljenja, specifičnih psiho-fizičkih karakteristika. Postfeminizam vidi identitet, ne samo kao rodni ili klasni, već kao čitavu mrežu različitih i promenljivih identitetskih obeležja. Na taj način postfeminističke studije ulaze u prostore interdisciplinarnosti šireći se na sva pitanja društveno uslovljenih neravnopravnosti.

Prema antiesencijalističkim teorijama, ženskost i muškost nisu prirodno određene, esencijalne i univerzalne, već predstavljaju društvene konstrukte, odnosno diskurse, pa se teži konstruisanju subjektiviteta *per se*, koji se kreće u širokom rasponu mogućih feminiteta

i maskuliniteta. Uspostavlja se jasna distinkcija između pola, koji je, smatra se, biološki, i roda, koji je posledica kulturnih uticaja. Međutim, radikalni feminizam, na čelu sa Džudit Batler (Judith Butler),<sup>75</sup> pokušava da dokaže da nije samo rod, već i sam pol, društvena konstrukcija. Spajajući Fukoa i psihoanalizu, Džudit Batler, polazi od Fukoa tvrdeći da diskurs konstruiše tela kao objekte znanja na osnovu čega se dokazuje da je kategorija pola *od samog početka normativna*. Pol je, po mišljenju ove autorke, *regulatorni ideal* jer je u stvari deo sveobuhvatne *regulativne prakse* koja u tela upisuje određena značenja zasnovana na moći koja obeležava, cirkuliše i kontroliše. Diskurzivna moć koja konstituiše pol ne odnosi se samo na to kako društvo ili kultura definišu i prepoznaju pol, već utiče i na samu telesnu materijalizaciju pola. Batlerova se suprotstavlja konstruktivističkom stanovištu po kome se samo rod smatra društvenom konstrukcijom, tvrdeći da je to deo strategije anuliranja pola: „Ako se rod sastoji od društvenih značenja koja poprima pol, onda pol ne izostrava društvena značenja kao dodatna svojstva, već je zamenjen onim društvenim značenjima koje preuzima; u toku tog uzdizanja pol je otkazan, a rod se pojavljuje ne kao član u trajnom odnosu suprotnosti prema polu, već kao član koji apsorbira i izmešta 'pol', iz čega se vidi da se pol potpuno supstancijalizovao u rodu ili, s materijalističkog stanovišta, da se potpuno desupstancijalizovao.”<sup>76</sup> Džudit Batler, dalje konstatuje da je pol materijalno otelotvorenje *performativnih naloga diskursa*, tako da ženskost ne može da se tumači kao proizvod izbora, već kao nasilno citiranje forme. Povezujući ova razmatranja sa Fukoovim teorijama, ona zaključuje da je složena istoričnost ove forme neodvojiva od odnosa discipline, regulacije i kažnjavanja.

Postfeminizam ističe da se u samom korenu rodne nejednakosti nalazi jezički falogocentrizam, predstavljen opozicijama aktivno-pasivno, Sunce-Mesec, dan-noć, glava-srce, intelekt-osećajnost, otac-majka, kultura-priroda, u kontekstu odevanja možemo reći i kruto-lepršavo, a da svima u osnovi leži odnos muško-žensko. Mi bi smo, ovom nizu dodali i ono što je najbitnije za razumevanje ove analize, a to je odnos racionalno-iracionalno. Po Elen Siksu (Helene Cixous)<sup>77</sup> i Lisi Irigre (Luce Irigaray)<sup>78</sup> ovaj hijerarhijski poredak je nužno razoriti, čime će se osloboditi i muškarac i žena. Zbog toga, Deridina (Jacques

<sup>75</sup> Džudit Batler, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Beograd: Samizdat B92, 2001.

<sup>76</sup> Ibid., 18.

<sup>77</sup> Helene Cixous, H., and S. Sellers, *The Helene Cixous Reader*, London: Routledge, 2000.

<sup>78</sup> Luce Irigaray, *Ja, ti, mi - za kulturu razlike*, Zagreb: Ženska infoteka, 1999.

Derrida)<sup>79</sup> kritika zapadnog mišljenja i binarnog kodiranja postaje značajna za feminističku teoriju, posebno utičući na tzv. feminizam razlike i studije roda, koje su u velikoj mjeri okrenute pitanjima homoseksualnosti i transseksualnosti, a ne samo problemima žena. Na ovaj način postfeminizam teži ukidanju bilo kakvih društveno zadatih rodnih razlika i, kako sugerije Suzan Bordo (Susan Bordo), ulaženju u „drugi nivo – napustiti suprotnosti između muškaraca i žena”.<sup>80</sup>

Oslanjajući se na Lakanov proces individualizacije, Julija Kristeva (Юлия Кръстева)<sup>81</sup>, jedna od najznačajnijih poststrukturalističkih teoretičarki, predlaže teoriju, po kojoj subjektivnost i želje nisu u vezi sa rodnom razlikom između muškarca i žene. Ona smatra da već u fazi ogledala dolazi do podeljenosti subjekta na muško i žensko, ali da te sfere nikada nisu dovršene. Iako se semiotička sfera odnosi na identifikaciju deteta s majkom, ili sa ženskim principom, Kristeva tvrdi da je ona uvek otvorena ka drugoj fazi i obrnuto. Prema njoj je definisati nekoga kao ženu isto toliko apsurdno kao i verovati da je neko muškarac, jer se seksualni identiteti stvaraju tek ulaskom u *simbolički poredak*, gde se prepoznaju kao muško ili žensko. Zbog toga, feminističke studije smatraju da su odeća, kao i ukupna prezentacija ženskog tela, vizuelni kodovi koje nameće patrijarhalno uređeno društvo, a sve radi uspostavljanja i zadržavanja rodne neravnopravnosti.

Mnogi autori su prepoznali ulogu pola kao glavnog razlikovnog elementa odevanja u vremenu modernizma. Lipovecki (Lipovetsky)<sup>82</sup> primećuje da se označavanje polnih razlika pomoću odevanja pokazuje mnogo trajnijim i stabilnijim od pokazivanja klasne pripadnosti. S obzirom da društvena klasa može biti prevaziđena individualnim naporom ili mehanizmima društvene pokretljivosti, za mnoge feministkinje, označavanje roda predstavlja glavnu determinantu životnog iskustva jedne osobe. Prema njima, patrijarhat može opstati kao najtrajniji sistem opresije i nejednakosti, upravo zato što žena može naučiti kako da govori ili kako da se oblači i ponaša na način koji će zamaskirati njenu društvenu klasu, ali ona nikada ne može da pobjegne od označavanja svog roda. Kaja

---

<sup>79</sup> Žak Derrida, *Pisanje i razlika*, Beograd: Enco Book, 2007.

<sup>80</sup> Susan Bordo, "Tijelo i reprodukcija ženstvenosti," *Razlika – Difference* 2, 3-4 (2003): 288.

<sup>81</sup> Kristeva, Julija, *Prelaženje znakova*, Sarajevo: Svjetlost, 1979.

<sup>82</sup> Gilles Lipovetsky, *Carstvo prolaznog, moda i njena sudbina u modernim društvima*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.

Silverman, u tekstu *Fragmenti modnog diskursa*,<sup>83</sup> tvrdi da je u poslednja dva veka rod zamenio klasu kao osnovni razlikovni element unutar odevanja. Iz perspektive naše analize, moglo bi se reći da je odnos polova u organizaciji društvene moći, upravo predhodio i uslovio klasno označavanje, tako da ne treba da čudi to što se i zadržao kao osnovni razlikovni element.

Danas smo, međutim, svedoci toga da se, prateći zahteve postfeminizma ali i tržišta, rodne razlike sve više gube, odnosno neutralizuju. Aktuelni modni i društveni trendovi postavljaju vrlo slične zahteve pred oba pola, a tržišne vrednosti suvereno dominiraju nad svim ostalim vrednostima. Tradicionalno uspostavljene distinkcije koje se tiču roda, rase, pa i klase, postaju prevaziđene, ali ne, kako smo se nadali, u procesu emancipacije, odnosno oslobađanja čoveka kao subjekta, već samo da bi ga oslobodile kao kupca, odnosno kao objekat tržišta.

U današnje vreme dolazi do neverovatno brzih promena u mnogim oblastima života, a jedan od možda najočitijih preokreta desio se u području seksualnosti. Ne samo da je izmenjen odnos prema manjinskim seksualnim opredeljenjima, nego je i heteroseksualni odnos doživeo svoju krajnju metamorfozu. Seks je izašao iz mraka spavaćih soba i postao javan, sveprisutan, instant i apsolutno neobavezan. Sveden na razbibrigu i opuštanje, seksualni čin više, ne samo da ne podrazumeva reprodukciju, već je prestao da podrazumeva bilo šta. Pošto se pretvorio u diskurzivnu aktivnost i ušao u javni prostor, seks se oslobodio i svoje osnovne komponente: fizičkog dodira. Savremena seksualna tela postaju virtuelna, umnožavajući govore o seksu, ali i odvajajući seks od telesnosti, a telesnost od subjekta. Bliskost, obaveza, ljubav, intima...sve su to značenja koja su iz seksa nepovratno izbrisana. Seks je postao roba, pa je sva štampa, od dnevne do mesečnika, od ženske do muške, pa i tinejdžerske, od one koja se bavi politikom, do one koja se odnosi na životne stilove, pretrpana seksualnim savetima, predlozima, zahtevima i primerima. I svi mi ostajemo sasvim ravnodušni. Postavlja se pitanje da li su ovo rezultati liberalizacije, tolerancije i uvažavanja, za koje se vodila borba, ili je u pitanju nešto sasvim drugačije: potpuno gubljenje značenja koje omogućava dalji rast neoliberalne ekonomije. Ko je

---

<sup>83</sup> Kaja Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse," u *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, ured. T. Modleski, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

pobedio u tom ratu? Jedino što je izvesno jeste da se ova borba vodila na dva fronta. Jedan od njih je postfeminizam, drugi je tržište.

S obzirom da se u vremenu postmodernizma nije menjao samo odnos prema ženi, već i celokupno društvo, i to na više nivoa, moglo bi se reći da su sve ove promene, kako na političkom, tako i na ekonomskom nivou, uticale na bitno promenjen odnos prema identitetu uopšte, a time i prema telu i odeći. Procesi liberalizacije, ali i jačanje logike potrošačkog društva, formirali su tržište kao osnovni društveni princip. Zbog toga je ovo faza kada dolazi do ekstremnog usložnjavanja potrošačke ponude. Kapitalizam se, posredstvom mode, sa žena širi na sve sfere društva, a da bi to bilo moguće, identiteti se destabilizuju, partikuliraju, usitnjavaju. Kroz proces uvećavanja različitosti u formi (kroz proizvodnju razlike ili simulaciju razlike), umanjuje se različitost u značenju (gubi se stvarna razlika, ona iz koje je mit počeo da se gradi). Odnosno, identiteti gube značenja. Ovo dovodi do toga da se istupljuje distinktivna rodna i polna oštrica, a istovremeno, modno odevanje počinje da uspostavlja apsolutnu dominaciju u odnosu na oba pola. Rezultat je, neutralizacija, pomodnjavanje seksualnosti.

Feministička borba sa problemima društvenih nejednakosti i diskriminacije, bez sumnje, predstavlja važnu i emancipatorsku tendenciju. Uviđajući načine na koje je konstruisana naša svest o polnim i rodnim razlikama, otvaramo nepregledne prostore društvenih međuzavisnosti i interakcija. Svaki jezik, pa tako i odeća, postaje važan činilac u ovom procesu, ograničavajući naš rodni identitet na kulturno prihvatljivi kod, odnosno svodeći ga na društveno zadati prostor. U tom smislu, rodni identitet, telo i odeću možemo sagledati na ličnom, društvenom i tržišnom nivou. Njihovi se jezici prepliću i stvaraju kulturalnu polifoniju u kojoj postaje teško raspoznati koji je čiji.

### **Reprezentacija žene i feminističke teorije**

Reprezentacija služi tome da artikuliše identitet društvenih aktera, iz čega proizilazi da je ona uvek i kulturno uslovljena. U tom smislu, reprezentaciju prepoznavamo kao



društveni čin koji se izvodi sa određenim interesom, motivacijom, pa možemo zaključiti da reprezentacija predstavlja formu komunikacije, odnosno društvene interakcije. Budući da ima takav karakter i funkciju, reprezentaciju možemo prepoznati i kao mit, odnosno sredstvo kojim se naturalizuju društveni konstrukti, a koje je uvek u vezi sa ideologijom. Studije kulture polaze od pretpostavke da se politika roda nalazi u samoj srži projekta reprezentacije, pa se, prema tome, reprezentacija prepoznaje kao društveni čin koji sadrži značajan potencijal za subverziju i političku intervenciju.

Različito raspoređene društvene uloge, kao i pozicije moći, uslovljavaju žensku reprezentaciju na složen način. Žena, ne samo da ima muškarca, kao svog večitog vaspitača i kontrolora, već, unutar sebe, ona i sama preuzima njegovu ulogu, internalizujući nametnute zahteve. Beržer, u tom smislu, kaže: „Muškarci deluju, a žene izgledaju. Muškarci gledaju žene. Žene posmatraju kako su gledane. Ovo ne određuje samo glavni deo odnosa između muškarca i žena već i odnos žene prema samoj sebi. Nadzornik žene u njoj samoj je muškarac: nadzirana je žensko. Tako ona sebe pretvara u objekat – posebno u objekat moći vida: u prizor”.<sup>84</sup> Otuđenost žene i njene reprezentacije, ukazuje se kroz niz problema: žena, niti postoji nezavisno od muškarca, niti može da se prikaže sopstvenim jezikom. Da bi smo ovu pretpostavku jasnije prikazali navešćemo podelu koju je predložio Džef Luis (Jeff Lewis),<sup>85</sup> koji je feministički pristup problemima reprezentacije prikazao kroz četiri karakteristične kategorije, a mi ćemo nastojati da ih stavimo u kontekst problematike odevanja:

1. Koncept koji pokazuje gde su, kako, zašto i kojim sredstvima žene odsutne/isključene iz javnog diskursa zbog toga što muškarci kontrolišu sredstva predstavljanja

Ukupan ženski identitetski položaj, a time i pojava, kao što smo videli, uslovljeni su patrijarhalnom ideologijom. Na planu pojavnosti, žena je uvek određena slikom koju muškarac želi da ima. Muškarac je, kako simbolički, tako i materijalno kreator, stvaralac ženske pojavnosti. Iako nije uvek direktno proizvodio žensku odeću, muškarac je uvek morao da je, u najmanju ruku, odobri, ako ne i sam osmisli. On je od žene, kako ideološki,

---

<sup>84</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, London: Penguin books, 1972, 42.

<sup>85</sup> Jeff Lewis, *Cultural Studies - The Basics*, London: Sage, 2003.

tako i doslovno, proizvodio prizor. Sveukupna istorija stilova proizvod je muške dominacije sredstvima predstavljanja. Žena je slika koju je od nje muškarac kreirao za sopstveni pogled.

2. Inferiorna pozicija žena u javnom diskursu kao posledica muške kontrole mehanizama priznavanja. Ženski kulturni tekstovi se smatraju drugorazrednim, lakim, ličnim, nedovoljno privlačnim za masovno tržište

Važno je uvideti da se izrada, krpljenje i prepravljavanje odeće oduvek smatralo *ženskim poslom* u domaćinstvu. Žene su vekovima bile te koje su držale u rukama preslicu, razboj, konac i iglu, ali njihova uloga proizvođača odeće u kućnim uslovima, nikada nije imala potencijal da se društveno afirmiše. Ona nije mogla da se slobodno i samostalno bavi osmišljavanjem odeće, naročito ne onakve koja bi mogla da bude u suprotnosti sa interesima muškarca. Sa razvojem mode, i pojavom *modnih kreatora*, ova laskava titula pripada, još dugo vremena, samo muškarcu. Počevši od Čarls Frederik Vorta (Charles Frederick Worth), muškarci su, još dugo u istoriji, bili jedini kreatori odeće i stilova, dok su žene mogle da budu samo krojačice ili modiskinje.

3. Nesposobnost muškarca da predstavi ženu zbog suštinske razlike koja postoji među polovima. Zato samo *žensko pismo* može da prenese žensko iskustvo

Ovo pitanje je u kontekstu reprezentacije upravo najproblematičnije. U tom smislu, otvara se pitanje da li je ukupna predstava žene, uslovljena konceptom koji joj je namenio muškarac? Da li žena u ovoj poziciji uopšte ima svoj jezik i može sebe da prepozna kao objekat estetizacije? Vreme je pokazalo da ulaskom u svet uspešnih dizajnera, žene zadržavaju onaj vizuelni kod koji je, u prethodnim vremenima, uspostavio muškarac. Nažalost, u modnom diskursu, jako bi bilo teško, ako ne i nemoguće, prepoznati specifično *žensko pismo*. Ceo sistem označavanja, kao i moda, počiva na modelu koji je nametnuo patrijarhat i kapitalizam. Sasvim je neizvesno da li bi ovaj sistem označavanja uopšte postojao kao takav da je nastajao u okvirima ženske dominacije, ili makar ravnopravnosti. Žensko pismo je, u označavanju, sasvim izgubljeno, njega nema jer žena i ne može samostalno da se označi. Takođe, kao što smo pokušali da utvrdimo, ona, kao celina, i ne

postoji, postoje samo oni vidovi nje koje je muškarac odabrao ili stvorio. Ona niti ima svoj jezik, niti svoj predmet označavanja.

4. *ekstremno poststrukturalistički* pogled koji insistira na samosvojnosti svakog subjekta i subjektivnog iskustva, čime se, istovremeno dovodi u pitanje ceo poduhvat predstavljanja.

Prema poststrukturalističkim teorijama žena se, u označiteljskom smislu, otkriva u prostoru *ličnog odnosa* prema nametnutom sistemu. Mogućnosti izbora, kombinovanja i intervencija na odeći, koje svaka žena ima, prihvataju se kao prostori u kojima ona može da se kreće, u nastojanju da koncipira svoju pojavnost. Tako Iris Jang (Iris Young)<sup>86</sup> pokušava da žensko uživanje u modi objasni i opravda tvrdnjom da pogled kulturološki pripada muškarcu, ali žena može da pronađe sopstvene prostore unutar tako ustrojenog sistema. Zato, Jang ukazuje na tri *ženska užitka* u odeći: dodir, povezanost s drugim ženama i maštu. Prema ovoj autorki, sve tri aktivnosti pretpostavljaju senzualnost i intimnost, pa ona predlaže uživanje u teksturi tkanine, u bliskosti sa drugim osobama ženskog roda, ili sanjarenje. Intimni, neposredni ili lični odnos žene i njene odeće, prema ovoj autorki, postaje prostor njene slobode, mogućnosti, pa ako je potrebno i subverzivnih potencijala. Suzan Kajzer (Susan B. Kaiser)<sup>87</sup> u ženskoj kulturi, takođe, pronalazi elemente kreativnosti i subverzivnosti, ali ostaje veliko pitanje da li je to zaista tako? Neće li žena, zadovoljavajući se time, zauvek ostati zarobljena u svojoj nezahvalnoj i podvojenoj ulozi?

U smislu u kome je žensko telo, prema psihoanalitičkim teorijama, telo koje je izloženo pogledu, a pogled pripada muškarcu, shvatamo da sve dok se žena i društvo ne oslobode ukupnog postojećeg sistema, ideologije muškarca i kroz nju utvrđenih modela označavanja, žena može biti samo u stalnoj označiteljskoj igri, ali nikada neće biti ravnopravna u stvaranju i korišćenju značenja. Stalne semiotičke igre na planu ženskog označavanja gotovo uvek su samo inicijator muške pažnje, ali ne i opasnost po poredak. U težnji da pobudi muško interesovanje i žensku potrošnju, označiteljski sistem mode cirkuliše kroz celo žensko telo, pa mnogi autori smatraju da smene stilova, u ženskom označavanju,

---

<sup>86</sup> Iris Young, "Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective," *Journal of Women in Culture and Society* 19, 3 (1994).

<sup>87</sup> Susan B. Kaiser, *The Social Psychology of Clothing and Personal Adornment*, New Jersey: Prentice Hall Collage Div, 1985.

proizilaze iz strategije zavodjenja: proizvođenje stalno novog identiteta uvećava dinamičnost ovog procesa i stalno ga obnavlja. Označitelji ženske lepote kreću se duž ženskog tela, uvek ističući jedan, a skrivajući drugi njegov deo. Pero naglašava da dok su u XIX veku posebno istaknute grudi i stražnjica, noge se potpuno skrivaju pred pogledom, tako da se u šušljivoj tajnovitosti rublja gomila jedan drugi erotski kapital, čija se rentabilnost meri prema intenzitetu kulta gležnjeva ili po emociji koju izaziva letimični pogled na njih.<sup>88</sup> S obzirom da se, u semiotičkom smislu, ženska pojavnost oduvek bavila akumulacijom *erotskog kapitala*, njen otpor u ideološkom smislu, tek u najskorije vreme, uspeva da se etablira. Sa mladalačkom kulturom i subkulturnim praksama, žena će uspeti da se delimično otrgne od onoga kako muškarac želi da je vidi. Pa opet, tržište (ideologija) je, uvodeći estetiku subkulturnih praksi u modu, učinilo da ona izgubi i ovu bitku za značenje na pojavnom planu.

Razmatrajući značaj medijskog uticaja na ženski identitet i reprezentaciju, feminizam se posebno oslanja na altiserovsko-gramšijevski model, izlažući kritici medijske stereotipe koji imaju za cilj učvršćivanje patrijahalnih struktura društva. Jedna od prvih koja je izvršila detaljnu analizu medijske prezentacije i njenog uticaja na formiranje rodne svesti, bila je Andžela Makrobi (Angela McRobbie)<sup>89</sup> iz Centra za savremene studije kulture u Birmingemu. Ona je analizirala uticaj tinejdžerskog časopisa *Džeki* na široki raspon ženske populacije koji ga je konzumirao. Cilj analize bio je utvrditi kako ovakva vrsta štiva utiče na devojke u formiranju, odnosno proizvodnju pojmova kao što su ženstvenost, slobodno vreme i potrošnja. Njena analiza ukazuje na to kako se stvaraju predstave, diskursi i ideje koje postižu mlade devojke da *pristaju na uslove ugnjetavanja i kontrole*, što upućuje na ispravnost Altiserove teorije o uticaju ideoloških aparata države. Autorka ističe kako sistemi predstavljanja, koji se medijski nameću, imaju za cilj disciplinovanje velike društvene grupe. Ženski identitet se nudi u obliku idealizovane forme patrijahalnog sistema, a karakteriše ga ideja o romantičnoj ljubavi, praćena opsesijom fizičkim izgledom, zbog čega gubi svaku samostalnost ili subverzivnost.

---

<sup>88</sup> Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie*, Princeton: Princeton University Press, 1994.

<sup>89</sup> Angela McRobbie, *Settling Accounts with Subcultures, Feminism and Youth Culture*, London: MacMillan, 1991.

Međutim, u svojoj daljoj analizi odnosa medija i rodnog identiteta, Andžela Mekrobi, ukazuje na, po njenom mišljenju, napredak koji je postignut u ovoj sferi. Medijsko skretanje pažnje sa romantične ljubavi na seksualnost, u postmodernizmu, ona vidi kao proces liberalizacije i odgovor mejnstrim kulture na zahteve novih potrošača. Iz ove perspektive posmatrano, ne možemo se odupreti zaključku da ovaj rezon potpuno odgovara interesima liberalnog kapitalizma. Žena je predstavljena kao *novi potrošač* čiji se zahtevi demokratski uvažavaju. Kapitalizam, dakle, zadovoljava potrebe žene i oslobađa je, sada već u tolikoj meri da čak i feminizam počinje da gubi svoja značenja.

### **Zabrana- nekoliko primera**

Pošto smo prethodno govorili o tome koliko je značajna zabrana u pogledu rodnog označavanja, navešćemo nekoliko primera, ne bi li bolje potkrepili dosadašnje tvrdnje.

Stroga zabrana u pogledu označavanja roda održala se prvenstveno u tradicionalno organizovanim zajednicama (ali, u skorije vreme, i u Francuskoj), a kakve zabrane su u pitanju, najbolje se vidi iz liste zemalja koje Svetski ekonomski forum<sup>90</sup> navodi kao one sa najstrožim ograničavanjem kada je odevanje u pitanju . To su:

1. Severna Koreja: duga kosa je zabranjena za muškarce, a pantalone za žene.
2. Sudan: pantalone su zabranjene za žene, a šminka za muškarce. U 2014. godini čak je devet žena bilo je kažnjeno sa po četrdeset udaraca bičem. Svake godine u Sudanu na desetine žena biva uhapšeno zbog nošenja kratkih suknji. U 2010. godini je sedam muškaraca, koji su bili manekeni na modnoj reviji, strogo novčano kažnjeno, zbog toga što su nosili šminku.

---

<sup>90</sup> Anna Bruce-Lockhart, "5 countries with the strictest dress codes", World Economic Forum, 7. Januar 2016, <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/5-countries-with-the-strictest-dress-codes/>

3. Saudijska Arabija: najstrože je zabranjena razgolićenost žena (prikazivanje samo centimetra tela je nepoštovanje zakona) i travestizam kod muškaraca. U 2009. godini 67 travestita je bilo uhapšeno na privatnoj žurci u Riadu.

4. Francuska: ovaj slučaj smo već ranije komentarisali, pa ćemo sada samo podsetiti da su ovde 2010. godine, zakonom zabranjene burke i nikabi.

5. Uganda: ženama je zabranjeno nošenje kratkih suknji. U ovoj afričkoj zemlji nedavno je bila serija protesta protiv zakona o oblačenju i vlada je preuzela obavezu da preispita postojeća ograničenja.

#### **2.1.4 Označavanje klasne pripadnosti**

Označavanje položaja u društvenoj hijerarhiji postoji, takoreći, od kada postoji i čovek. Veblen kaže: „Kad zajednica prelazi iz miroljubivog divljaštva u pljačkašku fazu života, uslovi takmičenja se menjaju. Prilike i podsticaji za takmičenje veoma se povećavaju u pogledu obima i potrebe, delatnost muškarca sve više poprima karakter podviga; invidiozno upoređivanje jednog lovca ili ratnika s drugim postaje sve lakše i uobičajenije. Opipljivi dokazi podviga - trofeji - nalaze mesto u ljudskim načinima mišljenja kao osnovna karakteristika životnih potreština. Plen, trofeji lova ili prepada počinju da budu cenjeni kao dokazi posedovanja izuzetne snage. Agresija postaje priznat oblik akcije, a plen služi kao *prima facie* (na prvi pogled) dokaz uspešne agresije”.<sup>91</sup> Može se zaključiti da je, upravo, upoređivanje plena uslovalo pojavu i usložnjavanje označitelja moći. Još od prvobitnih zajednica, kada se uspešan lovac kitio kožom ili zubima ubijene životinje, nosioci moći demonstriraju svoju društvenu poziciju specifičnim modelima označavanja koji se, donekle ili u potpunosti, razlikuju od dominantnog modela označavanja u grupi.

Sa razvojem društvene moći i usložnjavanjem odnosa i sistemi označavanja se usložnjavaju, a društvena grupa okupljena oko pozicije moći postaje sve veća i sve jasnije strukturirana. Zabrane preoznačavanja, koje smo ranije već spominjali, kao jedan od uslova

---

<sup>91</sup> Torsten Veblen, *Teorija dokoličarske klase, op. cit.*, 81/82.

za stabilnost zajednice, obezbeđuju da se pozicija moći, na značenjskom planu, odnosno u simboličkom smislu, ne dovodi u pitanje. Zato su sistemi zabrana, oduvek regulisali društvenu prepoznatljivost i stabilnost u strukturi moći. Ipak, sve do pojave kapitalizma, ove zabrane su bile daleko jednostavnije i ticale su se manjeg broja ljudi. Tek sistemi zabrane koji su nametnuti kapitalizmom i modom, dovode do toga da široke društvene grupe postaju izložene stalnom pritisku da se označe na adekvatan način, ili onako kako veruju da bi bilo adekvatno.

Istorija ne poznaje mirna razdoblja kada je označavanje moći u pitanju. Potreba pojedinca da, uvodeći sve više označitelja moći u sopstvenu upotrebu, očuva ili stekne, gotovo uvek neizvesnu, društvenu poziciju, jedna je od specifično ljudskih karakteristika. Označavanje moći uvodi stalno nove označitelje, pa počevši od primitivnih trofeja iz borbe, preko estetizacije sopstvene pojavnosti, do estetizacije čitavog okruženja, čovek teži istom cilju: demonstraciji društvene moći.

Ukratko ćemo se prisetiti priče koja se odigrava 1498. godine, u vreme nastupajuće renesanse, a tiče se monaha Điolama Savonarole (Girolamo Savonarola). Ovaj duhovnik i vladar Firence je, upućujući zahtev da se u najvišim društvenim krugovima napusti praksa luksuza, uspeo da privremeno ugrozi samo središte moći, Rim, odnosno, papu Aleksandra VI lično (Španca Roderiga Bordžiju). Savonarolin zahtev bi se, na nivu označiteljske prakse, okarakterisao pozivom na odstupanje od označitelja moći, odnosno od njene spektakularizacije. Po njegovom uverenju, za opštu moralnu pokvarenost tog vremena bila je kriva sama katolička crkva, kao i njena sklonost ka luksuzu. Renesansne pape odstupile su od svih hrišćanskih vrlina i svojim nemoralnim životom uticale na opšte posrnuće. Savonarola je smatrao da povratak moralu mora da se sprovede kroz čitavu katoličku crkvu, počevši od samog pape Aleksandra VI. Ogroman *plamen protiv taštine* zapaljen je godinu dana ranije – plamen kojim je trebalo da se spale svi znakovi greha u gradu trgovaca, umetnika i bankara, poput skupih tkanina, tapiserija, antičkih spisa, ukrašenog nameštaja ili slika. Svojim propovedima, Savonarola je stekao tako veliki broj vatrenih pobornika da su neki od najumnijih ljudi toga vremena stali u odbranu istih načela, a čak je i čuveni slikar Botičeli (Botticelli), pokajnički bacio na lomaču sopstvena platna. Savonarola je uz sebe imao oduševljenu masu, njegov uticaj bio je veliki i dalekosežan, ali,

papa više nije mogao da trpi kritike. Strpljivo čekajući da se Savonarolina moć umanja, odnosno da se oduševljenje stiša, on je iskoristio priliku koja se ukazala i Savonarola je, po kratkom postupku, isključen iz crkve, zatim uhapšen, surovo mučen i kao jeretik, obešen i spaljen. Savonarolino nastojanje da ospori i ukine označitelje moći uspeo je da političkom snagom domaši sam centar. Snažan otpor koji je tome pružen dokazuje da označavanje ima veliku ulogu u očuvanju društvene strukture. Ispoljavanje moći na označiteljskom nivou, odnosno njena spektakularizacija, predstavlja jednu od najznačajnijih karakteristika označavanja i ono što osigurava društvenu distinkciju. Naravno, ova mogućnost, kao ni moć, nikada nije u svim društvenim rukama podjednako, a ovu disproporciju osiguravaju zabrane.

U dalekoj istoriji, sistemi zabrane su se, pre svega, ticali očuvanja znakovne stabilnosti vladara i njihovih najbližih, da bi tek kasnije oni počeli da organizuju čitave klase. Prvobitnim zabranama vezanim za označavanje društvenog položaja služili su razni zakoni za ograničavanje luksuza, koji su se mnogo puta kroz istoriju pojavljivali, a koji su imali zadatak da spreče označiteljsko mešanje među društvenim grupama i slojevima. Ovakvi zakoni nastojali su da zabrane upotrebu luksuznih predmeta od strane onih koji su mogli da ih priušte, ali nisu pripadali vladajućoj klasi. Ipak, oni su to samo nastojali. U praksi je, međutim, čovek uvek težio da se istakne, da sebe prikaže uspešnim, da prevaziđe zadate okvire.

Potreba da sebe označi kao uspešnog, od najranijih dana uslovljava čovekovu pojavnost. Koliko god da vladajuća struktura nastoji da očuva svoju poziciju, i koliko god da su zabrane jake, moć, kao i njeni označitelji uvek prelazi iz ruke u ruku. Uvek se preispituje i dovodi u pitanje. Upoređivanje omogućava da se proceni koliko je koji subjekat uspešan, odnosno koliko je moćan. Dokazi čovekove moći, u ranim vremenima, bili su: perje i kože životinja, školjke, različito rastinje, kamenje ili kosti, a kasnije su to postali plemeniti metali, drago kamenje, skupocene tkanine... Da bi označio sebe kao uspešnog (moćnog), čovek mora da poseduje, pa Veblen, dalje, konstatuje da „čim posedovanje imovine postane osnova za popularan ugled, ono postaje neophodan uslov za onu samodopadljivost koju mi nazivamo samopoštovanjem”.<sup>92</sup> Da bi osetio

---

<sup>92</sup> Ibid., 93.



*samopoštovanje*, čovek mora da poseduje što više toga, a što je to nepristupačnije ostalima, ono za njega ima veću vrednost. Na taj način, muškarac počinje da uređuje ukupnu društvenost. Takmičeći se međusobno za *ugled*, muškarci uspostavljaju ukupnu sliku života. Svaki prizor koji se tako konstruiše postaje prizor u službi muškog *ugleda*. To, prema Veblenu, formira i odgovarajući način života. Moral, ukus, estetski principi, navike i ceo život društva podređen je *novčanim kanonima ukusa* u kojima dominira princip rasipništva.

Sa pojavom slobodnog kapitala, kada putem razvoja trgovine, pojedinci, izvan krugova aristokratije, stiču veliko bogatstvo, *dobar ugled*, kod mnogih, počinje da bude doveden u pitanje. Akumulirani kapital i slepa sila teže da se preliju i javlja se društvena kriza. Društveno uređenje uspeće da krizu kanališe velikim označiteljskim otkrićem i efikasnim tržišnim mehanizmom- modom. U tom smislu, jasna je tvrdnja Žarka Paića da: „Moda, pre svega, predstavlja izraz dijalektike bogatstva/moći i socijalnog raspoređivanja aktera u kapitalističkom sistemu potreba”.<sup>93</sup> Sa stvaranjem individualnog identiteta, o kome ćemo kasnije govoriti, modernizam uvodi široku potrebu za estetizacijom. Moda propisuje modele estetizacije i pojedinac biva primoran da svoje telo i svoje potrebe disciplinuje kako bi mogao da prati neprekidne stilske promene koje se od njega očekuju. U fazi ranog kapitalizma sve je potčinjeno klasnom ustrojstvu; počevši od oblika i težine tela, preko njegovog ukrašavanja i održavanja, pa sve do ponašanja, uređenja kuće, izbora hrane i odeće. Odatle proizilazi Fukoova<sup>94</sup> ideja o estetizovanom telu i onom koga je potrebno podvrgnuti disciplini, kako bi postalo nepreteće i bezopasno. Fisk, takođe, konstatuje: „Dok je, sa jedne strane, buržoasko telo bilo *sterilizovano*, telo rada je bilo *prjavo i preteće*”.<sup>95</sup> Uprkos krizi u društvenom strukturiranju, kapitalizam, posredstvom modnog označavanja, uspešno održava dva jasno prepoznatljiva društvena tela: sada to više nije telo vlastelina i telo kmeta, već novonastalo telo buržoazije i, sa razvojem industrije sve veće, telo radnika. Telo buržoazije karakteriše izrazita estetizacija, ali ono je sada modno, a ne antimodno, kao što je telo aristokratije bilo nekada.

---

<sup>93</sup> Žarko Paić, *Vrtoglavica u modi, prema vizuelnoj semiotici tijela*, Zagreb: Altagama, 2007, 85.

<sup>94</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati - nastanak zatvora*, op. cit.

<sup>95</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura*, op. cit., 116.

Da bi se napravila što jasnija društvena distinkcija, sa enormnim rastom radničke klase i sa potrebom da se ona što više podvrgne kontroli, u ovo doba pojaviće se i prve radničke uniforme. Fuko, u tom smislu, ističe da se kapitalistički sistem potvrđuje kroz klasno telo. Buržoazija uvodi stroge mere kontrole. Sa jedne strane jasno se označava radnička klasa, a sa druge strane, u društvenim krugovima u kojima se vodi borba za vlast, formira se skup društvenih vrednosti koje proizilaze iz posedovanja najnovijih, odnosno najmodernijih pokazatelja moći, skup označitelja dostupan samo odabranima.

*Dobra mera* ili *dobar ukus* javljaju se kao označitelji moći tek u ovom periodu. Pitanje *dobrog ukusa* prestaje da bude nužno povezano sa materijalnim blagostanjem, kao nekada, kada su vladajuće strukture moći apriori određivale estetske kriterijume. Kako je, prema Bartu, mit ono što omogućava prikrivanje društvene prirode klasnih distinkcija, *univerzalnu estetiku* i *dobar ukus* možemo da prepoznamo kao vizuelne mitove kapitalizma. *Dobar ukus*, tako, i sam postaje kapital. Nestabilna društvena struktura, sa promenjivim položajima u strukturi moći, nameće sredstva da samu sebe obezbedi. Jedno od tih sredstava je i *dobar ukus*, društveni konstrukt koji podrazumeva učestvovanje u kulturi visokih društvenih slojeva. U vreme kada bogatstvo može postati dostupno, tako reći, preko noći, *dobar ukus* je kategorija kojom se ne može tek tako ovladati. Niti se može tako lako izgubiti, kao novac na berzi. *Dobar ukus* postaje garant društvenog položaja, znak da je pojedinac primljen među *odabrane*. Pitanje *dobrog ukusa* i snobizma jedno je od osnovnih pitanja strukture modernog društva. I jedna i druga kategorija služe, zapravo, uspostavljanju diferencijacije, odnosno društvene hijerarhije. Zato Svensen vidi ukus kao „funkciju klasne pripadnosti ili želje da se pripada nekoj klasi”,<sup>96</sup> dok, Fisk<sup>97</sup> estetiku prepoznaje kao klasnu disciplinsku silu.

U tom smislu, vidimo da je spektakularizacija moći, odnosno označavanje klasne pozicije, jedan od osnovnih uslova za uspostavljanje društvene hijerarhije, a ne samo njena posledica, kako može da se učini. Moda, koja je razorila značenja svih drugih označiteljskih principa, u slučaju klasnog označavanja imala je samo ulogu sredstva. Ona je radi interesa klasnog označavanja, upravo i razorila ostala značenja.

---

<sup>96</sup> Laš Eg. H. Svensen, *Filozofija mode*, op. cit., 52.

<sup>97</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura*, op. cit.

## Zabrana - jedan primer

Jedno od najstarijih svedočanstava, vezanih za označavanje, govori o zabrani na korišćenje purpura.<sup>98</sup> Ova boja, za koju se veruje da su je prvi proizveli Minojci, trihiljade godina pre nove ere, a čiju recepturu su do savršenstva doveli Feničani (iz grada Tira, po kojoj je nazvana i Tirijski purpur), vremenom se raširila na čitavo Sredozemlje, a zatim, u svojim različitim varijacijama, i na čitav svet, gde je do danas (iako se već dugo uopšte ne proizvodi) ostala simbol prefinjenosti, luksuza i posebnosti.

Purpur su u svojim delima spominjali i mnogi antički savremenici. Julius Poluks (Julius Pollux) u delu *Omnasticon*, iz drugog veka pre nove ere, piše o tome kako je Herakle jednom prilikom šetao sa psom. Kada je ovaj počeo da jede neku od školjki na obali mora, Herakle je, navodno, primetio da mu je njuška uprljana bojom koja mu se, već na prvi pogled, mnogo dopala. Bio je to purpur. Takođe, Plinije Stariji, u svojoj knjzi *Naturalis Historia* piše kako se smatralo se da je Tirijski purpur najboljeg kvaliteta kada poprimi nijansu ugrušene krvi. Na prvi pogled on deluje kao crna, ali, kad se izloži svetlu, purpur zadobija svoj puni sjaj. To je ono o čemu govori Homer kada spominje *purpurnu krv*. Purpur je sinonim za moć, on pripada bogu Jupiteru, koji je bio pandan grčkom Zevsu. Na nivou ljudske pojavnosti, purpur simbolizuje kako kraljevsku (i danas se nalazi na plaštu engleske kraljice), tako i papsku moć, ali se nalazi i na odorama univerzitetskih profesora i kardinala.

Današnji purpur, međutim samo podseća na originalnu boju. Negova proizvodnja prestala je oko 1204. godine, kada je četvrti krstaški rat opustošio Vizantiju. Sa propašću Vizantije, purpur je postao previše skup, a tačna receptura je vremenom izgubljena. Zna se jedino da je za proizvodnju dva grama ovog pigmenta bilo potrebno sakupiti izlučevine 15 000 primeraka sredozemnog morskog puža *Murex brandaris*. Ove izlučevine su, sakupljene u buretu, a zatim izložene na suncu, fermentisale, dobijajući željenu nijansu. Zbog svoje skupocenosti (ponekad je bio skuplji od zlata) i lepote, purpur je odmah stekao kulturni status i njegova upotreba je zabranama ograničena samo na carsku porodicu i s njima

---

<sup>98</sup> Jana Domitrović, *Boje u kulturama i tradicijama*, Varaždin: Sveučilište Sjever, 2016.

povezanu aristokratiju. Pripadnici ovih povlašćenih slojeva zvali su se *porphyrogenitos* što na grčkom znači *rođeni u purpuru*.

Nakon što smo kroz ovaj uvid nastojali da sagledamo društveni značaj označavanja pozicije moći, odnosno klasne pozicije, razmotrićemo usložnjavanje zabrane u kapitalizmu, odnosno, kako smo iz racionalnog označavanja moći - onog koje se oslanja na materijalno, konkretno vlasništvo ili snagu, prešli u iracionalno označavanje moći - ono koje se značenjski ne oslanja ni na šta.

### **2.1.5 Razvoj kapitalizma i usložnjavanje zabrane**

Određene vrste i obimi zabrana menjali su se i usložnjavali sa razvojem društva. Rastom proizvodnje i kapitalizma, odnosno snaženjem građanske klase, dolazi i do povećanja obima zabrana, kao što smo već spomenuli. Uskoro će se još dva pravila ustanoviti kao osnovna. Građansko odevanje, pre svega moraće da bude uredno i umereno. Neuredno ili stilski neumereno odevanje, prvi put u istoriji, postaće društveno neprihvatljivo. Lična higijena i prava mera postaju temelji građanskog označavanja, za razliku od feudalnih vremena kada je lična higijena bila zanemarljiva, a stilska preteranost glavna osobina vizuelizacije u uglednim krugovima. Uporedo sa rastom kapitalizma uvode se sve strože mere discipline. Briga o sopstvenoj i ukupnoj higijeni u okruženju, postaje jedan od prvih oblika disciplinovanja koje nad čovekom sprovodi kapitalističko društvo. Ova briga vodila je, kao što smo videli, ka sve većim i sve zahtevnijim oblicima telesne kontrole, tako da će uskoro uslediti i kontrola telesne težine, zatim razni modeli rekreacije i telesnog oblikovanja putem vežbi, da bi smo, u današnje vreme, došli u susret sa kiborškim dodacima telu, koje uskoro neće biti dovoljno samo po sebi.

Krajem srednjeg veka, kada grad dobija na značaju u odnosu na zemlju, a dvor u odnosu na zamak, sa popularizacijom ideje o individualizmu, javlja se i nov odnos prema telu. Ono se podvrgava sve strožoj disciplini, što se jasno vidi kroz promenjena gledišta u odnosu na telesne izlučevine ili slobodu izražavanja unutarnjih telesnih stanja. Udaljavanje

od neposredne telesnosti praćeno je i uvođenjem donjeg veša, a suzdržani pokreti i distanca u odnosu na ostala tela, poćinju da ukazuju na *nivo civilizovanosti*. Što se kapitalistićka logika više širila, što je regulacija *ugleda* više bila u dometu racionalnog, to su iracionalne sile više morale da budu pod kontrolom. Sa rastom zabrane i sa sve većim zahtevima koji se stavljaju pred pojedinca, jaćina slepe sile i sama se uvećava, predstavljajući sve veću pretnju za novonastali poredak. Da bi ćovek ovu tenziju mogao da podnese, prestup uzima sve većeg ućešća u svakodnevnom ćivotu. On više ne moće da ćeka na retke trenutke intenzivnog (orgazmićkog, po Bataju) praćnjenja, oslobađanja od prekomerja u svetkovinama, mora da postane integralni deo svakodnevice, olićen u kulturi potrošnje.

Moda se etablira kao osnovni pokretać i regulator prestupa u savremenom društvu-ona motiviše iracionalnu ekonomsku potrošnju, i, paralelno sa tim, ona uvodi zabranu u sve sfere ćivota. Pošto moda poćiva na paradigmi da nešto moće biti jedino moderno ili demode, ona u potpunosti iskljućuje i diskriminiše sve ono što njom nije obuhvaćeno. Prema Bodrijaru,<sup>99</sup> ova teroristićka karakteristika mode moće se prepoznati u ćinjenici da moda zahteva potćinjenost i to bez ikakvog pokrića. Od svojih sledbenika ona traći da je prate bez obzira na to šta im nudi. Takva totalitarnost mode, prema njemu, moće se uporediti jedino sa totalitarnošću politićke ekonomije, koja uvodeći trţište, iskljućuje sve ostale vidove razmene. Kroz stalno proširivanje polja svog delovanja, moda se sa odeće preliva na ukupnu kulturu, poćevši od ishrane, telesnih većbi i upotrebe slobodnog vremena, pa sve do nauke i politike ili umetnosti. Zato modu prepoznajemo kao disciplinarnu moć *par excellence*. Ona je nosilac diktature iracionalnog.

---

<sup>99</sup> Źan Bodrijar, *Simbolićka razmena i smrt*, op. cit.

### 3. Označavanje u sferi iracionalnog: Sakralni svet – svet slepe sile i prestupa

Nakon što smo, u dosadašnjem tekstu, pokušali da prikazemo svet racionalnog i zabrane u označavanju koje on nameće, da bi sebe osigurao, sada ćemo obratiti pažnju na drugi aspekt čoveka: svet iracionalnog i načine na koje je on uređen. To je, prema Bataju, svet prestupa, svet sakralnog: „U izvesnom smislu, sakralni svet isto je kao i prirodni svet nesvodiv na poredak zaveden radom, to jest, na profani poredak. Ali sakralni svet samo je u tom pogledu svet prirode. On inače *prevazilazi* svet koji prethodi zajedničkom dejstvu rada i zabrana. U tom smislu, sakralni svet poriče profani svet, ali ga to što poriče istovremeno i određuje. Sakralni svet je takođe rezultat rada, u tom pogledu što njegovo poreklo i njegov smisao nisu u neposrednom iskustvu stvari koje je stvorila priroda, već u nastanku novog poretka stvari, kao posledice suprotstavljanja prirodi sveta korisnih delatnosti. Rad odvaja sakralni svet od prirode; sakralni svet bi za nas bio neshvatljiv kad ne bismo uvidali koliko je uslovljen radom”.<sup>100</sup> Prema Bataju, ljudsko društvo nije samo svet rada. Njega istovremeno – ili naizmenično – čine profani i sakralni svet, kao dva njegova komplementarna oblika. Profani svet je svet zabrana, dok je sakralni svet otvoren za omeđene prestupe. “To je svet svetkovina, vladara i bogova”.<sup>101</sup> Svet, koji svojim specifičnim formama ponašanja, omogućava privremeno spajanje racionalnog i iracionalnog, i tako, makar na kratko, olakšava teret diskontinuiteta, rascepljenosti.

Da bi regulisao sopstvenu čovečnost, čovek je morao da uspostavi sistem zabrana, a da bi opstao kao izolovano, diskontinuirano biće (koje je tim činom postao) on je morao da osigura sebi oduška, da obezbedi iskliznuće. Trenutke kada slepa sila prodire u njegov svet, ali se zatim i vraća u prvobitno stanje, povlači. Da bi to bilo moguće, opna racionalnog sveta morala je biti elastična, a ne krta i porozna. Ona je morala izdržati ove upade, samo se mestimično istanjujući, bez bojazni od konačnog rasprskavanja. Takvi trenuci morali su biti kanalisani, očekivani, bezbedni, osigurani čvrstinom kanalisnog prestupa. Institucija

---

<sup>100</sup> Žorž Bataj, *Erotizam*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980, 129.

<sup>101</sup> *Ibid.*, 76.

prestupa omogućila je da čovek podnese unutrašnji nemir, bezbrojne udare slepe sile koji se ne mogu izbeći. Međutim, važno je istaći paradoksalnu činjenicu da granica koja određuje racio, odnosno zabrana koja je učvršćuje, i sama pripada svetu iracionalnog. Bataj kaže: „Ali zabrane na kojima počiva svet razuma nisu i same razumske. U prvo vreme mirno suprotstavljanje slepoj sili nije bilo dovoljno da se razgraniče dva sveta: da samo suprotstavljanje u sebi nije imalo nešto od slepe sile, da snažno osećanje odbojnosti nije učinilo slepu silu užasavajućom u očima svih ljudi, sam razum ne bi bio u stanju da sasvim čvrsto odredi promene. Jedino su strah i užas mogli da stoje naspram neobuzdanog besnila. U tome je priroda *tabua*, koji čini mogućnim svet mira i razuma, ali sam, u svojoj osnovi, predstavlja strah utemeljen u *senzibilnosti*, a ne u inteligenciji, kao što je slučaj i sa slepom silom. Moramo voditi računa o iracionalnoj prirodi zabrana ako želimo da shvatimo njima svojstvenu nezavisnost od logike, a u oblasti iracionalnog, za koju nas vezuju naša razmatranja, moramo reći: 'Ako je ponekad neka neprikosnovena zabrana prekršena, to ne znači da ona više nije neprikosnovena'”.<sup>102</sup>

Prestup omogućava trenutak oslobađanja od tereta rascepljenosti, momenat dostizanja jedinstva u ispunjenju kako racionalnih, tako i iracionalnih zahteva, koji uobičajeno isključuju jedni druge. On obezbeđuje opstanak fragilnog konstrukta kojim se određuje čovek, uprkos beskrajnim menama njegove podvojene prirode. Prestup umiruje večiti nemir koji nastaje pošto na čoveka uvek, kako Bataj ističe, „istovremeno utiču dva poriva: poriv straha, zaustavljajući ga, i poriv privlačnosti, nalažući mu slepo obožavanje. Zabrana i prestup odgovaraju ovim protivurečnim porivima: zabrana potiskuje prestup, ali opčinjenost ga izaziva”.<sup>103</sup> Prestup predstavlja prodor slepe sile u svet racionalnog. Ali to nije potpuni prodor, on mora biti delimičan, mora biti jasno ograničen. Zato, Bataj ukazuje na to da prestup ne predstavlja oslobođenje od zabrane, već on zabranu suspenduje, ne ukidajući je. U tom smislu, Bataj ističe postojanje i važnost jasno utvrđenih pravila prilikom sprovođenja prestupa, odnosno prilikom kanalisnog kršenja zabrane. On naglašava da se u prestupu ne radi o slobodi, već o tome kada i dokle se šta može, pa se nameće zaključak da prestup predstavlja usloznjavanje i jačanje sredstava kontrole, a ne njihovo popuštanje, kako može delovati na prvi pogled. Ovome možemo dodati

---

<sup>102</sup> Ibid., 72.

<sup>103</sup> Ibid., 76.

konstataciju da na sprovođenju istog principa počiva i snaga hegemonije razvijenog kapitalizma, ili, kako Debor zapaža: „...moderni spektakl precizno utvrđuje šta društvo može da obezbedi, ali tako što strogo razdvaja moguće od dopuštenog”.<sup>104</sup>

Zbog podvojenosti čovekove prirode svaki društveni poredak uvek je morao da omogući određene vidove prestupa, kao uslov za sopstveni opstanak. To su okolnosti kada je dopušteno, a nekad i nametnuto, ono što je, inače, zabranjeno. Sakralno je, sve do pojave kapitalizma i potrošačke ideologije, bilo uređeno tradicijom, verovanjima, religijom. U okvirima duhovne prakse, kroz različite svetkovine ili rituale sprovedena su žrtvovanja životinja, ali i ljudi (najčešće žena i dece), organizovane su igre u čast bogova, borbe, orgije, ratovi, i ceremonije... Bataj ukazuje na ekonomsku prirodu odnosa između sakralnog (ili svetkovine) i profanog (radnog) sveta, kada kaže: “Posmatrano sa ekonomskog stanovišta, prekomerno rasipanje za vreme svetkovine predstavlja, u stvari, trošenje sredstava sakupljenih za vreme rada”.<sup>105</sup> Društvena potrošnja je uvek morala da bude obezbeđena, a u predkapitalističkim vremenima ona se pojavljivala u vidu potrošnje materijalnih dobara, ali još više od toga, u vidu fizičke, emotivne ili seksualne potrošnje. Tek sa pojavom kapitalizma sva potrošnja teži da se kanališe u ekonomsku potrošnju. Pa i fizička, emotivna ili seksualna potrošnja postaju ekonomski regulisane.

U tom smislu, napomenućemo da je seksualizacija robe bila jedna od glavnih osobina potrošačke kulture u XIX veku. Uviđajući da potrošačka želja predstavlja oblik seksualne želje, tržište je ponudilo erotizovane predmete i slike, koji su došli u centar pažnje svih onih koji su bili željni visokog položaja i onih koji su pratili modu u potrošačkim centrima. Ovakvu vrstu seksualnosti Piter Bejli (Bailey)<sup>106</sup> je nazvao paraseksualnost, a mi je prepoznavamo kao prestup, ističući da je to seksualnost koja se podstiče, ali se zadržava i pažljivo kanališe, odnosno, ne pušta se slobodno. Ona se, prema Bejlju, vulgarno može predstaviti kao *sve osim*. Prema njegovim rečima, paraseksualnost predstavlja praktikovanje okvirne liminalnosti ili ograničene dozvole koja predstavlja preradu hegemonije, a ne njeno ukidanje.

---

<sup>104</sup> Debor Gi, *Društvo spektakla*, op.cit., 13.

<sup>105</sup> Žorž Bataj, *Erotizam*, op. cit., 77.

<sup>106</sup> Peter Bailey, “Parosexuality and Glamour: Victorian Barmaid as Cultural Prototype,” *Gender and History* 2, (1990).



Uzimajući ovo u obzir postaje jasno na koji način patrijarhalno i konzervativno američko društvo polovinom dvadesetog veka uspeva da izrodi afirmativni pojam seks bombe. Popuštanjem patrijarhalnih stega, ženski identitet se oslobađa svoje ranije racionalnosti, oličene u skromnosti i smernosti, pa izrazita seksualizacija na planu pojavnosti, ne predstavlja više moralno neprihvatljivu pojavu. Kombinovanje seksualnosti i pristojnosti, postaje osnovni označiteljski princip potrošačke kulture, a holivudski film će značajno doprineti utvrđivanju ovog prestupa, tako što će svoje zvezde predstavljati kao privlačne ili provokativne, ali, ipak, *uzorne* žene. Pojava Merlin Monro, bila je vrhunac ovog procesa. Ona je, od lepuškaste devojke, stigla do pozicije boginje, postala je praznik za oči, otelotvorenje snova i predmet obožavanja širokih narodnih masa, dokazujući da i u modernizmu, u industrijskom svetu, okupanom u svetlosti reflektora, mogu da žive vladari i bogovi.

Međutim, svet prestupa, kojim gospodari moderna ideologija ili, još bolje, *ideologija mode*, nije bezbrižan svet lepote i mladosti, to je svet nasilja, mučnine i nesigurnosti. To je svet u kome gospodari iracionalno, svet ekscesa. Svet u kome ideologija više ne utvrđuje pravila društvenog saobraćanja na osnovu nepisanih društvenih dogovora i poverenja, već putem sve većeg broja zakonskih zabrana i regulativa. Da bi se zakoni poštovali, represivni ideološki aparati sprovode veliki deo ideološke kontrole. Ideologija se osigurava nasiljem i kroz neprestalnu manipulaciju strahom. Čovek postaje objekat sve većeg broja zabrana i sve veći deo njega biva potisnut, uvećavajući svet iracionalnog u njemu. Sa ekonomskom potrošnjom, ulazeći u iracionalno, u mitološki sistem mode, cela čovečnost poprima sakralni, iracionalni, žrtveni karakter.

### **3.1 Žrtvovanje i potrošnja**

Težnja da se podvrgne besumučnom i neprekidnom trošenju, rasipanju, pa i smrti, kroz istoriju je pronalazila najrazličitije načine da se izrazi. Ona je prvobitno kanalisana kao duhovna praksa, kroz religijske rituale, ceremonije, na prvom mestu žrtvovanje. Bataj kaže: „Uglavnom je osobina žrtvovanja da usklađuje život i smrt, da smrti daje kiptavost života,

a životu težinu, vrtoglavicu i otvorenost smrti. To je život pomešan sa smrću, ali u isti mah smrt je u njemu znak života, otvaranje prema bezgraničnom. Danas žrtvovanje izlazi iz polja našeg iskustva: u nedostatku njegovog upražnjavanja, moramo se osloniti na uobrazilju. Ali mada nam samo žrtvovanje i njegovo religijsko značenje izmiču, mora nam biti bliska reakcija vezana za prizor koji je ono pružalo: osećanje mučnine. Moramo zamišljati da je u žrtvovanju dolazilo do prevazilaženja mučnine”.<sup>107</sup>

Da bi smo praksu žrtvovanja, kao i njenu svrhu, što jasnije sagledali, navešćemo primere nekih žrtvenih obreda koji su se obavljali u starom Rimu, na Krvni dan, 24. marta.<sup>108</sup> Na ovaj datum, trećeg dana korote za Atisom, vrhovni sveštenik, *archigallus*, zarezao bi ruke i prineo krv na žrtvu. Uz pomamnu i glasnu muziku cimbala, bubnjeva i rogova, niži sveštenici pratili su njegov primer. U stanju transa, plešući i vrteći se u krug, oni bi zasecali svoja tela i prskali krvlju oltar i sveto drvo. Veruje se da je ovaj obred trebalo da Atisu povrati snagu za ponovno uskrsnuće, pa se smatrao važnim i za opšte uskrsnuće prirode, sa dolaskom predstojećeg proleća. Pošto je na Krvni dan bilo više obreda sa ovom svrhom, spomenućemo još jedan, ritual masovne kastracije. Tokom ove ceremonije, dovedeni do vrhunca religioznog uzbuđenja, sveštenici su bacali svoje odsečene udove na kip boginje Kibeles. Odsečeni delovi, umotavani su i zakopavani u zemlju ili u podzemne komore posvećene ovoj boginji. Isto kao i žrtve u krvi, to su bila cenjena sredstva za prizivanje Atisa, odnosno čitavog sveta i prirode, u život. Iz ovih primera jasno se vidi da žrtva uvek podrazumeva određenu vrstu razmene. Najčešće se žrtvovalo ono što je smatrano najvrednijim, a neretko to je bio i sam život.

Potreba da se smrt i život uspostave jednovremeno, pronašla je svoj najneposredniji izraz u ceremonijalnom ubistvu. Ultimativna potrošnja jednog, ili većeg broja života, trebalo je da obezbedi dobit za ostale članove zajednice. Ta dobit je, takođe, bila ultimativna. Od Bogova se, u zamenu za smrt, tražio sam život. Vremenom žrtvovanje prestaje da se upražnjava, odnosno sa hrišćanstvom, ono se zadržava samo na simboličkom nivou: hleb i vino, koji se uzimaju pri pričešću, simbolizuju Hristovo telo i krv koji su

---

<sup>107</sup> Žorž Bataj, *Erotizam*, op. cit., 102.

<sup>108</sup> Fernando Henriques, *Historija prostitucije I*, op. cit., 107.

žrtvovani da bi život ostalih bio moguć. Sa razvojem društva i hrišćanstva, a na kraju i kapitalizma, žrtva se sve više udaljava od stvarne, fizičke smrti.

U smislu označavanja, žrtvene ceremonije su, kao i svaka sakralna praksa, precizno utvrđene tradicijom. Svaki ritual karakteriše specifični, i za uspešnost rituala, veoma važan označiteljski kod. Svaka uloga u ritualu uvek je distinktivno i simbolički označena. Simbolizam ritualnog označavanja predstavlja jednu od njegovih najbitnijih karakteristika, pa on značajno učestvuje u svrsi rituala, koja je uvek pokušaj da se svet i život, kako objasne, tako i privremeno umilostive.

Sa stanovišta naše analize žrtvu prepoznavamo kao najneposredniji, krajnji stepen potrošnje. Međutim, ona je, sa kapitalizmom i razvojem tržišta, postala otuđena, gotovo u celini kanalisana u robnu, a, danas i digitalnu, potrošnju i, kao takva, nikada više ne može, u potpunosti, da zadovolji. Za razliku od žrtvenih rituala, koji su uvek predstavljali raskid sa prethodnim i početak novog ciklusa u životu društva, ekonomska potrošnja nikada ne omogućava trenutak olakšanja koji nastaje sa krajem jedne, odnosno početkom nove sezone, a, koji uvek simbolizuje obnavljanje, večito podmlađivanje i preporod. Otušena žrtva, koja se sprovodi kroz takvu potrošnju postaje zato kontinuiran prestup ili *prestup za kojim potreba nikada ne prestaje*. Žena, čiji je život oduvek imao vrednost žrtvenog dara, ostaje da leži na žrtveniku čovečanstva. Prvo sa procvatom prostitucije, a onda kroz medijsku sliku i ekonomsku potrošnju, ona omogućava dalje, nesmetano, pražnjenje slepe sile.

### **3.2 Prostitucija**

Prostitucija verovatno nastaje kao jedna od prvih posledica rasepa u čoveku. Pošto je ženska uloga, zadata svetom racionalnog, bila isključivo vezana za održavanje porodičnog života (ona je osiguravala reprodukciju, na najjednostavniji i najekonomičniji način), žena nikada nije mogla da podmiri sve potrebe muškarca (ali ni sopstvene). Iz seksualnog odnosa nestao je osećaj celovitosti za kojim rasepljeno biće uvek teži, pa možemo

zaključiti da je muškarac, nezadovoljan polovičnim prisustvom žene u seksualnom činu, a zahvaljujući poziciji moći, vrlo rano u istoriji, ustanovio prestup. Prostitucija je verovatno jedan od najranije utvrđenih prestupa i ne čudi da je poznata kao *najstariji zanat*.

Drevni tragovi o prostituciji svedoče, pre svega, o njenom sakralnom karakteru. Međutim, iako je, u davnim vremenima, sakralna praksa bila dominantan oblik prostitucije, važno je ustanoviti da već tada postoji i laička prostitucija, kao karakteristika određenog broja kultura, a najpoznatije su one na dalekom Istoku. Ove kulture negovale su prostituciju kao vid druženja, zabavljanja i odmora, odnosno razonode, koji daleko nadilazi sam seksualni kontakt i duboko je integrisan u društvo. U ovakvim društvima prostitucija nije okarakterisana anomijom, već se na nju gleda kao na važnu i uglednu aktivnost.

Kako je u različitim vremenskim periodima i kulturama, prostitucija imala i drugačiji društveni status, ukratko ćemo prikazati put koji je prešla od sakralne do laičke, pa i kriminalne prakse, a zatim i njen ulazak u medijsku sferu, odnosno u modu. Ujedno, sagledaćemo i posledice koje je taj proces imao na značenja seksualnosti, odnosno na rodne odnose uopšte, kao i označiteljske promene do kojih je došlo.

### **Sakralna prostitucija**

Da bi se učestvovalo u činu sakralne prostitucije ili da bi se ostvario seksualni odnos sakralnog karaktera, oba partnera pristupaju činu sa jednakom posvećenošću. Oni kroz taj odnos treba da dosegnu najviše duhovne sfere, pa stoga seksualni akt u sebi mora da sadrži sva značenja koja ga povezuju sa ovim ciljem. Nezamisliva je razlika između takvog čina i onog koji karakteriše savremenu prostituciju, a sa njom i ukupnu strukturu muško-ženskih odnosa. Kako pokazuje ovaj odlomak iz *Kama Kale*, seksualni čin se, u drevnim vremenima i kulturama, često povezivao sa najuzvišenijim stanjima, zbog čega čini sastavni deo mnogih verskih praksi, a u nekim kulturama, čak je smatran svetim: „Seksualni čin dozvoljava nedvojsvenoj jedinki vrhunski doživljaj metafizičke misterije koja se manifestira u dvojstvu. Sastajanje muškog i ženskog počela, njihov ushit, pokazuje

njihovo unutrašnje jedinstvo i metafizičku istovetnost. Jer kroz seksualni čin bića izvanjskoga svijeta stupaju u dodir s metafizičkom sferom nedvojstvenog izvora. Naravno, ovo potonje nije nešto odijeljeno; u stvari, to je njihova vlastita bit koju doživljavaju u svakom impulsu strasti. Jedino se u seksualnom činu vrhunsko ispunjenje odigrava na najvišem svom vrhuncu, u velikom ushitu”.<sup>109</sup>

Potrebno je istaći da su prakse u sakralnoj ili obrednoj prostituciji, širom sveta bile široko rasprostranjene i služile su najčešće obredima plodnosti, koji su imali veliki društveni ugled i važnost. Takvi obredi su omogućavali dalje kretanje i cirkulisanje života, oni su simbolizovali početak novog životnog ciklusa, koji je bio neophodan da bi zajednica opstala. U pitanju je bio čitav sistem obreda plodnosti pri kojima su se reproduktivne prirodne sile personifikovale i obožavale, pa velika bogomajka menja svoje ime od zemlje do zemlje – negde je to Venera, na drugom mestu Astarta, zatim Aštoret, Ištar, Izida ili Afrodita. Obredna prostitucija je, zato, u Grčkoj, kao i u mnogim drugim sredinama, bila, pre svega, vezana za hramove, gde su svete bludnice boravile i obavljale svoju svetu dužnost. Poznato je da su u Grčkoj posvećene bludnice bile pripojene hramovima Artemide u Efezu, Afrodite u Korintu, i Dionisa u Sparti.

Žene su, u zavisnosti od kultura iz kojih su dolazile, u hram stizale na više načina. Jedan od čestih razloga za stupanje u ovu službu, bila je pripadnost nekoj kasti ili plemenu koje se tradicionalno bavi prostitucijom. U tom slučaju, devojčice bi živele u okruženju prostitutki i odrastale postepeno učeći svoju buduću ulogu. U drugim sredinama, sve devojčice bi, u periodu kada stupe u polnu zrelost, prelazile u hramove i provodile određeni vremenski period u službi, da bi je zatim napustile, udale se i zasnovale porodice. Njihov društveni ugled bio je neosporan, one su bile sastavni deo javnog života.

Međutim, sa razvojem društva, seksualni odnos gubi svoja značenja, a uloga i pozicija prostitucije se umnogome menjaju. U Evropskoj misli, veza između seksualnog odnosa i duhovne prakse smatra se neprihvatljivom i skarednom, još od kako je napuštena sakralna tradicija stare Grčke. Do ove promene dolazi prvo sa razvojem rimske kulture, a zatim i sa nastupanjem judeo-hrišćanske kulture, koja vrši oštru podelu na sakralnu i profanu ljubav.

---

<sup>109</sup> Mulk Raj Anand, *Kama Kala*, Novi Sad: Trikona, 2005, 57.

Sa aspekta naše analize, rane promene u statusu prostitucije, odnosno, promene u njenom značenju, najjasnije bi se mogle ispratiti kroz uvid u njihovu mitološku strukturu. Poznato je da je rimska kultura nastala po uzoru na kulturu stare Grčke. Dakle, materijalna i duhovna kultura stare Grčke, kao označitelj, odnosno forma u mitološkom nizu preoznačena je rimskom kulturom, kao označenim ili pojmom. Prostitucija je, kao sastavni deo Grčke kulture, takođe preoznačena. Narod, kakav je živeo u rimskom carstvu, promenio je značenja starogrčkih naroda. Prostitucija nikada više neće značiti isto.

### **Laička prostitucija**

Uporedo sa sakralnim običajima, koji su bili najšire zastupljeni, u izvesnom broju kultura postojala je i laička prostitucija, koja je kao tradicionalna institucija, uvek bila povezana sa širom društvenom praksom. Još u drevnim vremenima, u mnogim sredinama, ustanovljene su svojevrsne kulture zavodjenja, koje su kroz taj proces, transponovale čitavo kulturno nasleđe date sredine. Seksualni čin nije bio obavezan deo takvog odnosa, pa je naročito zanimljivo spomenuti da su u Japanu prve gejše bili muškarci, da bi, tek oko 1800. godine, to počele da budu žene. Reč *gejša* označava onoga koji vlada nekom veštinom, a prvobitno su to bili muškarci koji su se isticali svojom sposobnošću jahanja, mačevanja ili gađanja. Tek krajem XVIII veka, ova reč počela je da označava devojkicu ili ženu koja je stekla veštinu pevanja ili plesanja, a koja je, pre toga, nazivana *oboriko*.<sup>110</sup>

Tradicionalne forme zavodjenja, i njima svojstvene prakse, ukazuju na to da su *žene za uživanje*, u zamenu za neku dobit, u odnosu sa muškarcem, imale mnogo više od samog seksualnog odnosa. Kroz taj odnos, one su reprodukovale i prenosile značenja dominantne kulture. Henrike skreće pažnju na duboke kulturološke razlike u shvatanju prostitucije rečima: „Važno je istaći da prostitucija u Kini nije bila isključivo vezana uz seksualno izživljavanje kao na Zapadu, već je kao i u Japanu – s gejšom – sačinjavala prirodan

---

<sup>110</sup> Fernando Henriques, *Historija prostitucije I*, op. cit., 310.

nastavak domaćeg života, gdje je pojedinac mogao zadovoljiti više svojih potreba a ne samo jednu. Najelitnije od tih pjevačica mogli bismo usporediti s heterama”.<sup>111</sup>

Međutim, što se Evropske tradicije tiče, već u starom Rimu, kao što smo spomenuli, prostitucija gubi svoj ugled, poprimajući, ujedno, masovne razmere. Naglim i velikim bogaćenjem, do koga je došlo sa ekspanzijom rimskog carstva, robovlasničko društvo s krutim bračnim zakonima i disproporcijom u ravnoteži polova, stvorilo je uslove koji su, putem religije, umetnosti i dokolice, ohrabivali seksualne ekscese. Henrike ističe: “Ako je već samo postojanje žena na usluzi bilo sredstvo, tada je karakter Rimljana odredio kako će se to sredstvo upotrijebiti. Grubi poljodjelci Romula i Rema zadojeni svojim bukoličkim vrlinama pretvorili su se u okrutne, bešćutne i senzualne osvajače svijeta za koje je seksualna aktivnost bila jednaka marširanju, jelu ili piću. Uz takve poglede prostitucija nije bila užitak, ona je bila nužda”.<sup>112</sup>

Kasnijim jačanjem hrišćanstva i naročito insistiranjem na telesnom grehu (što je opsesija katoličanstva) prostitucija sve više gubi društveni ugled. Javlja se ideja o seksualnom odnosu kao prljavom, bogohulnom i nedostojnom činu. Prostitucija postaje potpuno moralno i duštveno neprihvatljiva, a prostitutke zadobijaju najniži društveni ugled i položaj. Ipak, uporedo sa ovim obrušavanjem značenja, od srednjeg veka na ovamo, prostitucija nastavlja da se sve više širi. Kao i obično: što je manje značenja, to je veća potražnja za formom. Zombart navodi i konkretne podatke o njenoj zastupljenosti: „Da i prostitucija od srednjeg veka postaje sve veća i značajnija - poznata je činjenica. Njeno sedište su, razume se, pre svega veliki gradovi. Počev od Avinjona, pa sve do kulminacije u Londonu i Parizu: Avinjon je preplavljen istinskom poplavom prostitutki, opet se vajka Petrarka na svom veličanstvenom latinskom. A potom je Rim dugo čuven po izobilju *puellae publicae*, koje su se zadržavale u njegovim zidinama: godine 1490. jedna prilično pouzdana statistika ukazuje na 6.800 *meretriece*. To je, posmatrajući srazmerno, još više (Rim tada još nije imao ni 10.000 stanovnika) nego što se navodi za London ili Pariz krajem 18. stoleća: 50.000 i 30.000”.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Ibid., 257.

<sup>112</sup> Ibid., 130.

<sup>113</sup> Verner Zombart, *Luksuz i kapitalizam*, op. cit., 67.

Nakon ovog perioda, u renesansnoj Evropi, uporedo sa prostitucijom najnižeg ranga, počinje da cveta i elitna prostitucija, a, kao što smo već spominjali, posebno mesto zauzimaju: dvorska dama (*cortegiana*), kurtizana (*kurtisane*), konkubina (*konkubine*), metresa (*maitresse*), velika ljubavnica (*grande amoureuse*), velika kokota (*grande cocotte*) i negovana žena (*femme entretenue*). Međutim, sa padom aristokratije, ovaj tip prostitucije postepeno se gubi. Kurtizane, kao prostitutke najvišeg društvenog ugleda, opstale su do 1914, ali njihovo zlatno doba završilo se 1870, sa krajem Drugog carstva.

U demokratskoj Trećoj republici, preteranost i raskalašnost nisu nailazili na ranije uvažavanje, ali su se odobravalu u pozorištu, gde je došlo do velikih promena - u ovo vreme će se, prvi put, na pozorišnim daskama, pojaviti žene (što je ranije bilo zabranjeno, pa su ženske likove tumačili isključivo muškarci). Zato mnogi autori pojavu žene na pozornici smatraju novim stadijumom u razvoju prostitucije: „Od značaja za stvaranje tipa moderne kurtizane bila je i okolnost da su se krajem 16. i početkom 17. stoleća u pariskim pozorištima pojavile žene - običaj koji je u Engleskoj uveden za vreme vladavine Čarlsa II. Time je stvorna zamena za udešavanje renesansnih kokota koje podražava antiku: "oreol", bez koga ne može opstati slobodan ljubavni odnos više vrste, sada je stvaralo pozorište. Pozorišna dama, pozorišna zvezda, plesačica u velikoj operi: one su smenile kurtizane pozne renesanse (činkvečenta) što pišu poeziju i slikaju”.<sup>114</sup> Ovom zapažanju pridružuju se i mnoga slična koja ukazuju na to da su, u vreme restauracije, postojale brojne sličnosti između pozorišta i javne kuće, a kako Gertruda Arec (Gertruda Aretz)<sup>115</sup> primećuje, na kraju XIX veka pozornica varijetea, kabarea i kafea, u kojima su se održavali koncerti, povezivala je zabavljačice sa životima gospode. Žene zbog kojih su muškarci propadali, podjednako uspešno kao i kada su propadali zbog *grandes cocottes*, sada su se svake večeri pojavljivale na pozornici kabarea i želele da budu poznate kao glumice.

Zato ne čudi to što je sledeća stepenica prostitucije, sa industrijalizacijom i razvojem medija, postala medijska sfera. Međutim, industrijska revolucija nije uticala na prostituciju samo u tom smislu. Kao posledica industrijalizacije, dolazi i do daljih promena u društvenosti. Mnogi radno sposobni muškarci morali su da odu od svojih domova i pređu u

---

<sup>114</sup> Ibid., 71.

<sup>115</sup> Gertruda Aretz, *The Elegant Woman*, London: Harrap, 1932.



industrijske komplekse, gde je organizovana masovna proizvodnja, do tada neviđenih razmera. Napuštanjem svoje zajednice, oni su napuštali i čvrste značenjske, odnosno moralne stege koje su tamo vladale. Pošto se u novim industrijskim sredinama javila potreba za većim brojem seksualnih usluga, prostitucija se brzo i lako organizovala. Ovo je imalo dalekosežne posledice kako po sisteme vrednosti samih radnika, tako i po vrednosti u sredinama-domaćinima. Brojna su ispitivanja koja dokazuju moralnu, zdravstvenu i socijalnu propast u ovakvim uslovima. Polne bolesti, sterilitet i beda karakteristične su posledice takvog života, a mnoge studije, od početka XX veka, na dalje, nastojale su da ukažu na urušavanje porodica, kako u industrijalizovanim zemljama, tako i u sredinama gde se ova ideologija širila. Kolonijalizam je doveo do toga da su tradicionalne prakse prostitucije, koje su postojale u mnogim sredinama, degradirane i pervertirane, a na mesto njih dolazi najbrutalniji vid seksualnog izrabljivanja. Modernizam, dakle, kao i mnogi periodi pre njega, zadržava dva tipa prostitucije: elitnu i nisku. Elitna će uskoro preći u medijsku sveru, niska, nažalost, ostaje tu gde jeste.

Nastanak filmskih zvezda i *pin-up* modela, koje se pojavljuju na izazovnim slikama u časopisima i kalendarima, ili na posterima, dovela je do dodatnog otuđenja u prostituciji. Razvojem medija, a naročito interneta, današnja prostitucija se, još većim delom, pretvara u sliku, a pornografska industrija doživljava svoj neverovatni procvat. Ona se širi i zahvata sve veći deo društvenosti, dok objekat seksualnog interesovanja prestaje da bude mlada osoba, već u obzir dolaze sve kategorije i uzrasti ljudi, zatim životinje, a poslednjih godina i predmeti savremene tehnologije. Kao posledica potpunog gubitka značenja koji se desio na planu seksualnosti, javlja se sve veće usitnjavanje na tržištu seksualnih mogućnosti.

Muškarac i žena su se, kroz ovaj proces, dodatno otuđili. Ona se, postepeno, sve više apstrahovala, udaljavala i pretvarala u prizor: od zabavljačice ili pozorišne dive, preko zvezde holivudskog filma, manekenke i starlete, pa do seks robota i virtuelne stimulacije, žena je sve više bila samo slika koja služi kanalisanju slepe sile.

## Označavanje u prostituciji

Od najranijih vremena prostitutka je označavanjem morala da se razlikuje od ostalih žena. Zato je označavanje u prostituciji od izuzetnog značaja, i to na više nivoa. U skladu sa sakralnom praksom, označavanje, u sredinama gde je prostitucija bila uvažena, nije imalo namenu da prostitutku označi kao ženu *drugog reda*. Ono je služilo prenošenju sakralnih značenja i uspostavljanju društvene distinkcije, i to u smislu društvene uloge, a ne na vrednosnom nivou.

U tradicionalnoj prostituciji, odnosno onoj koja je uređena drevnim običajima, modeli označavanja odnosili su se na cele kaste, porodice ili plemena. Grupni identitet ostvarivao se ili kroz pripadanje određenoj sredini, ili kroz generacijsko pripadanje. U Indiji su, na primer, sve javne žene nosile, isključivo, crvenu boju, koja je simbolizovala božanstvo mrtvih, pa je takva morala biti ne samo odeća, već i venčić, pa i nakit.<sup>116</sup> Dodatno, Tradicionalni modeli označavanja u prostituciji često su, unutar sebe sadržali i posebne označiteljske karakteristike, specifične za položaje u hijerarhiji među pripadnicama ovih zajednica.

Na primeru gejši, tradicionalnih japanskih prostitutki, videćemo kako se unutar jedne zajednice označavanjem utvrđuju različite uloge. Među gejšama su se prvobitno razlikovale dve klase: *haori* i *korobi*. Jedne su držale do seksualnog suzdržavanja i to su simbolično prikazivale time što svoju odeću nikada nisu skidale pred klijentom. One su isključivo služile tome da prave prijatno društvo. Druge su, nasuprot tome, skidale svoju odeću, odnosno imale seksualni čin sa klijentom: „*Haori* je vrst kaputa ili gornje odjeće, te su gejše *haori* čiste glazbenice, to jest sviračice na *samsienu* (trožična gitara muklog zvuka) koje su krčmile svoju ‘vještinu’ imajući na sebi kapute, ili jasnije, nisu krčmile i svoja tijela. *Korobi* doslovno znači ‘skoprcati se’ ili ‘sunovratiti se’, što služi za označavanje ‘vještine’ kojom je vladala druga klasa. *Haori* postoje još i danas: ponosne su na svoje ‘kapute’ i govori se da običavaju skidati svoje *tabi* (debele čarape s posebnim palčanicom) i hodati bosonoge kako bi pokazale snagu svog karaktera i nezavisnost. Ali one, ipak,

---

<sup>116</sup> Fernando Henriques, *Historija prostitucije I*, op. cit., 310.

sačinjavaju samo oko jedan posto ukupnog broja gejši, a riječ se danas isključivo upotrebljava u smislu ‘sunovraćanja’ (D.J. Enright, *The Ways of Dew*, London 1955.)”.<sup>117</sup>

Ali, pored toga što je označiteljska praksa prostitucije uvek morala da bude distinktivna, označavanje često ima i druge uloge. Pre svega, sa degradacijom prostitucije, prostitutka gubi pravo da izgleda kao *ugledna* žena. Još sa procvatom laičke prostitucije u Rimu, javlja se potreba da se prostitutka, ne samo učini različitom, već i da joj se umanji društveni ugled. Tako je, na primer, rimskim prostitutkama bila zabranjena *stola*, uobičajena odeća slobodnih rimskih građanki, a umesto toga su morale da nose mušku *togu*. Ovaj oblik transvestizma bio je uveden da bi se sprečila svaka zabuna između njih i patricijskih gospi, ali i da bi im se unizilo dostojanstvo. Zabranjeno im je bilo i nošenje cipela, vrpce za kosu, grimiznih tkanina i nakita. Umesto toga nosile su sandale, bojile kosu u žuto ili crveno i oblačile se egzotično, a njihova odeća morala je imati i cvetne šare. Ovi zakoni su se, ipak, često kršili, pa su neke prostitutke pribegavale drugoj krajnosti i nosile haljine koje su bile prozirne – istočne *sericae vestes* ili *ventus texilis* iz Tira.<sup>118</sup>

Kasniji Evropski propisi u označavanju prostitutki, nastali iz ovakve potrebe i prakse, takođe su bili veoma jasni. Nemci su pedantno i potanko propisali pravila odevanja bludnica: u Lajpcigu su one morale nositi žute plašteve optočene modro, Beč je zahtevao žutu maramicu skopčanu na ramenu, Ausburg zelenu pantljiku itd. Skromniji Švajcarci u Bernu i Cirihi zadovoljili su se malim crvenim kapama, dok su u Italiji zabrane bile po nemačkom uzoru: napolju su prostitutke morale da nose plašt (u Bergamu plavi; u Parmi beli, a u Milanu plašt od crne vune, koji je kasnije promenjen u plašt od crne svile), a svaki građanin koji sretne prostitutku nepropisno obučenu imao je pravo da joj skinе odeću.<sup>119</sup>

Prema nekim izvorima može se zaključiti da je odeća, koju su nosile prostitutke, često varirala od jednog ekstrema do drugog. U nekim periodima i sredinama prostitutke su morale da budu sasvim skromnog izgleda i u potpunosti pokrивene (kao u Bolonji, šesnaestog veka), dok su u drugim prilikama mogle biti raskošno i slobodno doterane. Razlike u označavanju su proizlazile iz promenljivih gledišta dominantnih struktura prema

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, 310.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 125.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 38.

kupovnom seksualnom odnosu. U modernizmu, sa razvojem estetizacije, slike i medija, laička prostitucija ponovo postaje sve popularnija i sve više javna. Prvo, premeštajući se u pozorište, da bi se, u savremenom društvu, na žrtveniku pojavila i novonastala *medijska ličnost*. Ona sada, na sebi nosi sva značenja prostitucije iz ranijih perioda. Ona davna, sakralna značenja, kroz ovaj proces, do kraja su izgubljena. Medijska kultura je danas, namećući modu u svim aspektima života, u potpunosti urušila značenja seksualnosti, čime je, posredno, promenila i neutralizovala kako značenja vezana za ženu, tako i ona vezana za muškarca. I jedno i drugo su se izgubili u praznim označiteljima, pa u seksualnom činu sve češće bivaju zamenjeni tehnološkim pomagalicama.

Značajna dostignuća u robotici postignuta su upravo naporima seksualne industrije, tako da, govoreći o označavanju u prostituciji, ne možemo da izbegnemo činjenicu da su označitelji seksualnosti danas premašili čoveka i prirodu, upućujući sve više na tehnološko, a ne na biološko, kao metu seksualnosti. Žena se, kroz degradaciju značenja, prvo transformisala u *lutku na naduvavanje*, da bi sada to bio robot. Sličnu sudbinu je doživeo i muškarac. Čovek u seksualnom činu danas i ne postoji, ali se, kao i u slučaju otuđene žrtve, potreba ne smanjuje, već krajnji cilj čovečanstva postaje orgijanje do iznemoglosti. Neutralizacija seksualnih značenja u savremenoj prostituciji, dovodi do neverovatnih usložnjavanja ponude. Sve vrste identiteta obuhvaćene su ovim označavanjem, a na planu pojavnosti, dolazi do standardizacije prizora. Danas u seksualnoj ponudi ravnopravno stoje prostitutke koje izgledaju kao sobarice ili učenice, zatim one koje ostavljaju utisak poslovne žene ili sadomazohističke fantazije. Prostitutke mogu biti bilo kog uzrasta i odgovarati svačijim estetskim i seksualnim sklonostima. U savremenoj prostituciji ne postoji više nikakav jedinstven i specifičan označiteljski kod.

Ali, još značajnija promena koja se odigrala na planu označavanja, tiče se činjenice da u modernizmu, i sa glamurom, nekadašnja *uzorna* žena i sama počinje da teži esteticima bludnice. Ubrzo zatim, ona će, nakon što joj je feminizam to omogućio, u ovoj nameri i uspeti. Ovo ne treba da čudi ako se zna da se kroz glamur, estetika prostitucije prenela na sve nivoe ženstvenosti. Glamurozna žena, nosilac industrijske estetike, žrtvovana je bogovima potrošnje, ona je lišena života (pretvorena u predmet) da bi život ostalih bio moguć. Ona postaje sakralni objekat. Kroz glamuroznu ženu oslobađa se nekontrolisana sila prekomerja, rasipa se po čovečanstvu putem medija i omogućava ostalima da žive u

njenoj senci, zaklonjeni od nerešivih pitanja ljudske egzistencije, od nepojmljivog, bolnog i sramotnog.

### 3.3 Glamur

Glamur se javlja sa postepenim slabljenjem aristokratije, kada nekadašnji označitelji društvenog statusa, u svojoj komodifikovanoj verziji, postaju dostupni mnogobrojnoj buržoaziji. Sjaj i preteranost postaju osnovna obeležja društvenog ugleda, kada je žensko označavanje u pitanju. U devetnaestom veku, sa sveopštim društvenim promenama, glamur predstavlja preokret u označavanju žene, prestup. Došlo je do trenutka kada će želja *ugledne* žene da se označi kao bludnica, napokon biti uslišena. To, međutim, neće biti jednostavan zadatak.

S obzirom da je dominantna ideologija uvek uređivala načine označavanja i upravljala time šta sme da bude označeno ili vidljivo, seksualnost je, sa gubljenjem ranijih značenja i društvenog ugleda, polako padala pod uticaj novih zabrana. Sa opsesivnim insistiranjem na telesnom grehu, koje proizilazi, kako iz uticaja katoličke crkve, tako i iz pokušaja da se društvo do maksimuma racionalizuje, u buržuaskom društvu novonastalog kapitalizma, seksualnost gubi svako pravo da bude označena. Ona postaje sramna praksa kojoj se gubi svaki trag u svetu vidljivog, dopuštenog. Buržoasko označavanje, kao što smo već konstatovali, pre svega određuje suzdržanost ili *dobra mera*.

Glamur, međutim, budući da predstavlja prestup u označavanju, uvodi u označiteljsku praksu dva znaka koja je buržoaska racionalizacija, uporno, nastojala da sakrije. Znakove, koji su bili prisutni i važni u označavanju aristokratije, ali su kapitalistička etika i estetika pokušale sasvim da ih potisnu: to su znakovi seksualnosti i smrti. Oni čine značenjsku okosnicu glamura. Transponujući ove sadržaje na vizuelni, odevni jezik, žena je iskoračila iz prosečnog, umerenog, pristojnog i funkcionalnog, da bi kročila u do tada nedostižno... Društvena kriza, izazvana posledicama Buržoaske revolucije, kanalisana je u stilski eksces koji će stimulisati potrošnju. Prvi put u istoriji, sjaj, raskoš, preteranost i nefunkcionalnost,

postali su dostupni i mnogobrojnim buržoaskim ženama. Jedino što ih je sputavalo na putu ostvarenja tog sna, bile su jake patrijahalne stege. Ipak, postojala je grupa žena koja nije bila opterećena javnim sudom. To su bile članice *Demi-mondea*, žene slobodnog morala i visokog društvenog ugleda.

*Demi-monde* je bio neka vrsta paralelnog visokog društva, koje je ujedno bilo sumnjivo i zabranjeno, ali i veoma prisutno i cenjeno. Nastalo je kao posledica težnje, karakteristične za muškarca, da sebi obezbedi zadovoljstvo. Akumulacija kapitala u buržoaziji dovela je do pojave čitavog podsveta, ponekad nazivanog senzualna subkultura. Supruge i ćerke bogataša bile su isključene, a na njihovom mestu su bile elitne prostitutke, ili kurtizane, poreklom iz nižih klasa, pojedine žene izbačene iz visokog društva, glumice, plesačice, pevačice, uopšteno govoreći zabavljačice. Ove žene su posećivale elitna javna mesta, bile su dobro poznate široj javnosti i predstavljale su oličenje luksuza i obekat žudnje. One su izgledale na način na koji *ugledne* žene, iz visokih klasa, nisu smele. Ali, one su, budući da su postale *javne ličnosti*, pripadale svetu mode i slave i imale su izvanredan uticaj na nastanak i razvoj tržišta i potrošačke kulture.

U XIX veku kurtizane su stekle toliki društveni ugled i prestiž, u odnosu na *uzornu* ženu, da zaslepljujući prizori njihove moći postaju teme ženskih fantazija o lepoti, slobodi i popularnosti. Sledeći primer najbolje će ilustrovati ovu tvrdnju. Francuski žurnal, *Le Figaro*, je 1860. godine najavio maskenbal na kojem će pariske kurtizane predstavljati boginje sa Olimpa. Časopis izveštava o pripremama za taj događaj, detaljno upućujući u cenu i brojnost dijamanta i dragulja koji doprinose zapanjujućoj lepoti svake od njih. Tako se u tekstu ističe da će madam La Paiva nastupiti kao Junona, a dijamanti, biseri i drago kamenje koje će biti rasuto po njenoj haljini procenjeni su na bar 1.250.000 franaka, Madam Baruči doći će kao Palada sa haljinom ukrašenom draguljima u vrednosti od 250.000 franaka, a Madam Ana Delion doći će kao Venera, sa dragim kamenjem u vrednosti od 300.000 franaka.<sup>120</sup> U ovo vreme, glamur je usko povezan sa prostitucijom. Ali, dok želja *uzorne žene* da se ugleda na kurtizanim sjaj i lepotu postaje sve jača, patrijahalni sistem nastoji da spreči takve promene. To neće biti nimalo lako, pošto je postojanje *Demi-mondea*, značajno uticalo na pojavu novih okolnosti u javnom životu.

---

<sup>120</sup> Joanna Ridhardson, *La Vie parisienne 1852-1870*, London: Hamish Hamilton, 1971.

Jedan broj žena, iz ovih društvenih krugova, počeo je da ostvaruje enormni rast društvenog ugleda.

Sa sve većim širenjem mode, kada se referencijalno polje znaka dodatno destabilizuje, *uzorna žena* i prostitutka izgubiće jasnu distinkciju među sobom. Prostitutka će početi da predstavlja oličenje poželjne ženske seksualnosti. Modni kreatori, kao što je bio Vort, nisu pravili razliku između kurtizana i plemkinja, nudeći svoje usluge svim modernim ženama koje su mogle da ih plate. Vort se, često, prvo okretao svojim klijentkinjama kurtizanama kada je želeo da uvede neki novi stil,<sup>121</sup> a, Arec napominje kako je za njih napravljena i reč *šik*.<sup>122</sup>

Modernistički oblikovana, na temeljima hrišćanske etike, sa korenima još u rimskom carstvu, patrijarhalna uloga *uzorne žene* nije dopuštala preterivanje u označavanju. *Uzorna žena* počela je da zavidi prostitutki na njoj raskoši i ugledu: „Takmičenje između uglednih žena i kurtizana proizašlo je iz situacije u kojoj su muškarci kontrolisali finansije i organizaciju društva. Žene su nekada bile ogorčene zbog privlačnosti kurtizana. ‘Odgovorite iskreno: Šta to volite kod onih koje su vam draže od supruga? Da li je to lepota? Duh? Talenat?’ – upitala je jedna francuska spisateljica s kraja XIX veka u knjizi o pravilima mode, pre nego što je odgovorila na sopstveno pitanje: Ne! To je zbog onih razmetljivih haljina... koje zavode (a to su, povrh svega, haljine koje ne kupujete svojim suprugama zato što su skupe). Njihovi dragulji, šminka, čudni ali stvarni sjaj... zaslepljuju vaše oči i maštu’ (citirano u Steele, 1988, 161). Ukratko, bio je privlačan njihov glamur”.<sup>123</sup>

Glamur u ženskom označavanju i, uporedo sa njim, dendizam u muškom, o kome ćemo kasnije više govoriti, predstavljaju prve označiteljske prestupe modernizma. Žena je iz racionalnog identitetskog modela počela da prelazi u iracionalni. Estetika bludnice, bio je prvi korak na tom putu. Žena je poželela da postane samostalni potrošač, kako bi ispunila označiteljske želje koje joj suprug nije dozvoljavao.

---

<sup>121</sup> Polly Binder, *The Truth about Cora Pearl*, London:Weidenfeld and Nicolson, 1986.

<sup>122</sup> Gertrude Aretz, *The Elegant Woman*, op. cit.

<sup>123</sup> Stiven Gandl i Klino T. Kasteli, *Glamur*, Beograd: Clio, 2007, 76.

## Romantizam i nastanak glamura

Kao i svaki prestup, glamur nastaje dovodeći u vezu racionalno i iracionalno. U tom smislu, govoreći o nastanku glamura, Gandl i Kasteli (Stephen Gundle and Clino T. Castelli) konstatuju: "Može se tvrditi da je glamur nastao upravo u tački ukrštanja pobjede apstrakcije, racionalnosti i novca, s jedne, i veoma iracionalnih impulsa, romantičnih strujanja, misterije i iluzije, koji uporno opstaju u srcu modernog, s druge strane".<sup>124</sup>

S obzirom da u ovom periodu ideje romantizma još uvek igraju značajnu ulogu, one su presudno uticale i na pojavu glamura. Ovaj pravac, koji se javlja u periodu od 1790. do 1830. godine, suprotstavlja se opštoj modernističkoj ideji o progresu i racionalizaciji. Za razliku od dominantnog duha epohe, on veliča emociju, nasuprot razumu. Sociolog Kolin Kambel ističe kako romantizam karakteriše nezadovoljstvo savremenim svetom, stalni strah i suprotstavljanje životu, zanimanje za čudno i neobjašnjivo, želja za maštanjem i sanjarenjem, nagnjanje ka misticizmu i uzdizanje iracionalnog.<sup>125</sup> Mnogi autori romantizam vide, pre svega, kao stanje duha, način na koji se oseća, stanje uma u kojem osećanja i mašta preovlađuju nad razumom.

Uporedo sa procvatom fantazije, u modernizmu dolazi i do razvoja medija i tržišta, pa romantizam karakteriše i pojava *lakog štiva*, zanimljivih i uzbudljivih romana, romantičnog sadržaja, namenjenih širokoj čitalačkoj publici. U takvu vrstu literature spada i književni rad čuvenog pisca viteških romana Valtera Skota (Walter Scott). Ovaj autor postao je slavan po maštovitim i strastvenim romanima o srednjevekovnim vitezovima, čija se radnja dešavala u bajkolikoj raskoši. Međutim, za nas on postaje posebno zanimljiv s obzirom da u književni jezik prvi put uvodi reč glamur. U svom prvom značajnom delu *Balada o poslednjem trubaduru* (*The Lay of the Last Minstrel* iz 1805. godine), on koristi ovaj izraz kako bi označio iluziju i vizuelnu obmanu. U Skotovom delu, nostalgичne teme kombinovane su s maštovitim oživljavanjem da bi se stvorila snažna i očaravajuća slika

---

<sup>124</sup> Ibid., 18.

<sup>125</sup> Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford: Blackwell, 1987.



vremena u kojima je bilo više heroja. U svojim romanima, pesamama i baladama, koje je bazirao na detaljnom istraživanju, uvek se radilo o snažnim strastima, užasnim neprijateljstvima, velikim ljubavima, viteškim podvizima i smrtonosnim bitkama, koje su se odvijale na jezerima, u planinama, šumama, dvorcima i kulama. Žiruar (M. Girouard)<sup>126</sup> primećuje da je sve je opisivano snažnim kontrastom, a zvuci su snažni i jednostavni; oklop lupa, zubi škrguću, devojke vrište, duhovi stenju, psi zavijaju i svaki vitez živi u stalnom iščekivanju glasnog zvuka neprijateljevog koplja koje udara o njegov oklop.

Romantizam i viteški roman, koji je nastao kao odgovor na ekstremnu racionalizaciju, veliča sjaj davnih vremena, vitezova i aristokratije, nasuprot jednoličnosti i monotoniji, umerenog, buržoaskog života. Sve je u ovom izrazu pojačano, pa on u celini predstavlja stilski eksces. Pošto estetika igra podjednako važnu ulogu kao i sadržaj, zvuci su glasni, predeli su čudesni, osećanja su snažna, radnja je žestoka. Međutim, sklonost ka begu u fantaziju, koja karakteriše romantizam, samo je jedna njegova karakteristika, koja će uticati na pojavu glamura. Druge osobine ove epohe bile su, bar isto toliko, značajne. U tom smislu, važno je zapaziti da romantizam, uporedo sa veličanjem individualnog zanosa, omalovažava vrednost svakog društvenog suda, pa tako uzdiže radikalni individualizam i odbacivanje svih moralnih načela. Jednom stranom suprotstavljajući se dominantnom sistemu, romantizam ga, drugom, izvanredno podržava. Individualizacija je upravo omogućila razvoj konkurencije i tržišta, koji su u samom temelju kapitalističke logike i ekonomije, ali i glamura.

U tom smislu, ženska emotivnost, iracionalnost i fantazija o vlasti (moći) nad muškarcem, sa jedne, a romantičarsko veličanje mašte, kao i negacija moralnih načela, sa druge, zajedno su doveli do preokreta u shvatanju ženstvenosti. Ono na čemu se temeljio ugled *uzornih* žena, izgubilo je svoja značenja i vrednost sredinom XIX veka. Ugled je sada postao dostupan i kroz pojačanu emotivnost (histerija), preterivanje, fantaziju, slobodu, individualnost i stilski eksces. Bogati buržoaski muškarci sada su bili očarani zabavljačicama i kurtizanama koje su bile slobodne da se označe onako kako su to želele i

---

<sup>126</sup> Mark Girouard, *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*, New York: Yale University Press, 1981.

da se zabavljaju po elitnim javnim mestima, za razliku od *uzorne* supruge, koja je trebalo da bude skromna i umerena.

Zbog toga su romantizam, i njemu svojstveno *stanje duha*, bili presudni za pojavu glamura u modernizmu. Modernizam je ženi dao potrebnu slobodu i snagu, a romantizam zanos, i ona se transformisala u samostalnog potrošača. Ali, industrijska proizvodnja označitelja i Prvi svetski rat, neutralisaće značenja glamura i on će se na kratko izgubiti, samo da bi, sa procvatom potrošačkog društva, sredinom XX veka, ponovo vaskrsao, razvojem filmske industrustrije i mode. Glamur, od tog doba, nije napuštao modnu pistu, on je postao njen sastavni deo. Ušao je u modni mit i tu će ostati zauvek.

### **Semiologija glamura**

Uzimajući u obzir analizu mitološke strukture glamura, nastojaćemo da prikazemo kako su se značenja glamura menjala, kakav je društveni kontekst uslovljavao te promene i kako se to odražavalo na označiteljsku praksu žene.

Etimologija reči glamur omogućava nam da ovaj pojam, na samom početku, shvatimo kao kompleksan: „U etimološkim rečnicima poreklo reči glamur nalazi se u izvorima mnogo starijim od filmskih zvezda i Holivuda iz perioda studija. Prema *The New Fowler's Modern English Usage* (1996), glamur je po poreklu škotska reč. Etimološki gledano, to je promenjeni oblik reči gramatika (grammar), koja je zadržala smisao stare reči 'gramarye' ('okultno učenje, magija, nekromantija'). Kada je tridesetih godina XIX veka ušla u standardni engleski jezik, imala je značenje 'obmanjujuća ili privlačna draž'. Sto godina kasnije, tridesetih godina XX veka, primenjivala se za šarm ili fizičku privlačnost neke osobe, pogotovu žene”.<sup>127</sup>

Već nam i kratak uvid u poreklo i značenja reči glamur ukazuje na istorijske i značenjske promene do kojih je došlo. U tom smislu, jasna je i dvojnost značenja na koju ukazuje *Webster's Third New International Dictionary* (1967), prema kome je glamur:

---

<sup>127</sup> Stiven Gandl i Klino T. Kasteli, *Glamur*, op. cit., 7/8.

„neuhvatljiva, misteriozno uzbudljiva i često iluzorna privlačnost, koja podstiče maštu i podmiruje želju za nekonvencionalnim, neočekivanim i egzotičnim”, ali *Webster's* nudi i drugo značenje, a to je: „neobično primamljiva atmosfera romantične začaranosti; opčinjujući, neopipljivi, neodoljivo privlačni šarm...lični šarm i stav u kombinaciji sa neobičnom fizičkom i seksualnom privlačnošću”.<sup>128</sup>

Uzmajući u obzir da je reč glamur znak, koji ulazeći u mitološke strukture poprima nova značenja, a da Bart ističe kako je svaki mit istorijski, ova analiza će ukazati na pojavu glamura u širem istorijskom kontekstu. Prikazaćemo semiološki put glamura, kroz različita istorijska i ideološka razdoblja, ukazujući na njegovu ulogu u svetu iracionalnog i prestupa, odnosno potrošnje.

U tom smislu prepoznavamo da je viteški roman iznedrio i mitološki niz u koji je ušao pojam glamura (slika maskira i izvitoperava duboku realnost- prema Bodrijaru). U XIX veku, Skotova upotreba ove reči u *Baladi o poslednjem trubaduru* redukovala je mnogobrojna prethodna značenja na jedno: iluzija (ili vizuelna obmana). Kao i u svakoj mitskoj strukturi, ono je povezano sa novim značenjima: nekadašnji (aristokratski) sjaj, čast i snaga, koji su čoveku, savremenog kova, prema Valteru Skotu, nedostajali, poistovećeni su sa ovim pojmom. Savremeni život činio se mlakim i nedovoljnim u poređenju sa slavnim vremenima prošlosti, nedostajala mu je čarolija. Glamur je upotrebljen da označi ono najčudesnije što čovek može da vidi i doživi, ali se, u viteškom romanu, i dalje ne odnosi na odevanje.

Ubrzo zatim, vizuelna obmana, sjaj, čast i snaga bivaju preoznačeni odevnim stilom koji reflektuje težnju žene da se oslobodi i afirmiše. To je II niz mitološkog sistema (slika *prikriva* odsustvo duboke realnosti). Glamurozna žena postala je novi mitski znak. Njena lepota i posebnost izdvojili su je od prosečne žene. Ona je, usred lične i društvene krize, do tada neviđenih razmera, zakoračila u iluziju. Ipak, to neće dugo trajati. Sa I Svetskim ratom i društvenom kataklizmom koja je nastupila, estetika glamura postaće sasvim neprimerena. Zameniće je, prvo svedeni i skromni, a zatim razigrani stilovi kriznog, međuratnog sveta.

---

<sup>128</sup> Ibid.

Krajem prve polovine XX veka, a naročito posle II Svetskog rata, sa ekspanzijom potrošačke kulture i mode, glamur će se, ponovo, vratiti u centar estetske pažnje.

S obzirom da su u označavanju glamura, XIX veka, presudnu ulogu imali broj i cena dragog kamenja i dragulja prišivenih za haljinu, jasno je da je do modne industrije trebalo preći dug put. Tek sredinom XX veka, glamur će biti primeren za industrijsku proizvodnju. U ovom semiološkom nizu, Holivud će preuzeti i preoznačiti njegova ranija značenja, pa Nevena Daković ističe paralele između viteškog romana i holivudske melodrame rečima: „Žestoka radnja, emocije i pouke ekvivalent nalaze u filmskom stilu prepunom *excess*-a i specifičnog *mise-en-scene*”.<sup>129</sup> Zato, ako znamo da je u melodrami „banalna priča svakodnevice dopunjena ili izmeštena, prerušena glamuroznom spoljašnjošću i okvirom”,<sup>130</sup> već u prvi mah postaje jasno da je glamur mit, odnosno sredstvo u postupku oneobičavanja, izmeštanja svakodnevice u bajkolike okvire. Stilska preteranost značajno doprinosi velikom komercijalnom uspehu kako viteškog romana nekada, tako sada i melodrame. Katarza se postiže kroz čvrsto prožimanje emotivnih i estetskih nadražaja koji se međusobno nadovezuju, čime jedni drugima pojačavaju dejstvo. Daković dodaje: „Stil melodrame je pun 'erotizma, fatalizma, banalnosti, fascinacije, patnji'. To je priča o želji za 'neostvarljivim ili teško ostvarljivim' u izmišljenom i samodovoljnom svetu. Svet je vizuelno poliran i savršeno dizajniran, a dodatnu bajkoliku raskoš je podario Holivud”.<sup>131</sup>

Tako stižemo i do III mitološkog niza, kada se sredinom XX veka afirmiše pojam glamurozne žene u holivudskom filmu (slika nema veze s bilo kakvom realnošću: ona je čisti sopstveni simulakrum ili modni mit). Stiven i Kasteli, govoreći o poreklu reči glamur, navode: „Glamur je široko rasprostranjen termin u savremenoj kulturi, mada mu je poreklo nejasno, a značenja različita. U mnogim rečnicima ovaj termin datira iz tridesetih godina XX veka, kada se uobličio sistem studija u Holivudu. Po francuskom rečniku *Le Robert*, ovaj termin označava 'charme' (šarm, čarolija) u oblasti šou-biznisa i mode, odnosi se na 'tradiciju holivudskog glamura', dok se u *Dictionary of American Slang* tautološki izlaže

---

<sup>129</sup> Nevena Daković, *Melodrama nije žanr (Holivudska melodrama 1940-1960)*, Novi Sad: Prometej, 1994, 13.

<sup>130</sup> *Ibid.*, 11/12.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 77.

da je 'glamurozna devojka profesionalna lepotica, devojka ili žena koja je u javnosti poznata kao glamurozna''.<sup>132</sup>

Holivudska zvezda sada je, uz nešto veštine i sredstava, mogla da bude bilo koja žena. Ovako neutralisana, značenja glamura lako su se sa filmskog platna slivala direktno u tržišne centre. Estetika glamura ušla je u modu, zatvarajući, tako, semiološki krug. Glamur se poistovetio sa modom, postao je njen sastavni i nerazdvojni deo. Estetika prestupa ili prestup u označavanju, ustalio se kao vrhunski modni princip.

Zbog toga su filmska melodrama i glamur, kao njen vizuelni jezik, neraskidivo povezani sa razvojem industrijske proizvodnje i kapitalizma. U ovom delu teksta pokušaćemo da sagledamo prirodu njihovog odnosa. Videćemo da je pojava novog modela rada uslovlila i pojavu novih vidova potrošnje, ili prestupa, odnosno svetkovina. Povezanost ovih suprotstavljenih principa (rad - slepa sila, zabrana - prestup, profano - sakralno) ukazuje na nastanak filmske melodrame i glamura kao odgovora na novonastale uslove proizvodnje.

### **Glamur : proizvodnja i potrošnja**

Glamur se veoma brzo i lako kretao od filmske ka različitim granama industrije životnih stilova, a za njegovu masovnu popularizaciju presudan je bio značaj kostimografije u holivudskoj melodrami. Kostim je postao jedan od osnovnih nosilaca kako estetike, tako i semantike u holivudskom filmu. Daković ističe njegovu važnost rečima: „kostim je vrsta objektivnog korelativa, koji odricanjem od realizma poštuje stilsko jedinstvo, podređujući se funkciji karakterizacije kroz kodifikaciju nasleđenu od nemog filma. Više nego u literaturi, u filmu je prisutno načelo odeća čini čoveka, jer detalji kostimografije i ikonografije postavljaju junaka u precizne psihološke i društvene okvire, a podela na dobre i zle postaje odmah jasna''.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Stiven Gandl i Klino T. Kasteli, *Glamur*, op. cit., 7/8.

<sup>133</sup> Nevena Daković, *Melodrama nije žanr (Holivudska melodrama 1940-1960)*, op. cit., 164.

Plasirajući glamurozan izgled (koji je postojao očuvan u sećanju na čaroliju, aristokratiju, prostituciju, javni život i žensku emancipaciju) na filmsko platno, u novi mitološki niz, holivudska melodrama pridodala mu je i neka nova značenja. Ovoga puta glamur je, u podeli na dobre i zle, ponovo povezan sa dobrim. Značenja koja su mu pridavale kurtizane i žene lakog morala, neutralisana su, a od njih je ostao samo seksipil. *Uzorna* žena je napokon mogla i sama da ga priušti. Holivudske zvezde više nisu osobe sumnjivog morala, već apsolutni idoli, uzori svakoj ženi koja drži do sebe. Ovaj prestup u označavanju, prvi put će dopustiti ženi da bude moćna i zanosna (odnosno, seksipilna), a da ne izgubi na ugledu.

Proizvodnja kostima postala je važna grana filmske industrije. Kostimografske radionice bile su prave male fabrike. U njima je često bilo zaposleno i više stotina radnika, a posao glavnih dizajnera (Adrijana Grinberga (Adrian Adolph Greenberg) u MGM-u, Travis Bantona (Travis Banton) i Edit Hed (Edith Head) u Paramountu, Ori-Keli (Orry-Kelly) u Warneru) bio je da zvezdama osmisle kostime i da daju detaljna uputstva za redosled kojim će se pojavljivati. Kostimograf je morao da stvori iluziju ili vizuelnu obmanu - sliku fizičkog savršenstva. Radi toga morao je da prikrije svaku manu, često, koristeći se trikovima, kao što su: jaka šminka, poseban donji veš, i pre naglašavanje onih delova tela koji se smatraju kvalitetom. Zvezde poput Grete Garbo (Greta Garbo), Marlen Ditrih i Džoan Kraford mogle su da imaju i do dvadeset kostima po filmu, a svaki je zahtevao i do šest proba. Koristili su se najkuplji materijali, a odeća je dizajnirana kinematično, to jest, na preteran način i korišćenjem tekstura, boja i efekata kojima će se postići najjači utisak na platnu.<sup>134</sup>

Kada je vizuelna artikulacija glamura u pitanju, ono što prvo pada u oči jeste preteranost. O tome mnogo govori i izjava Edit Hed,<sup>135</sup> šefa modnog odeljenja studija Paramount. Prisećajući se kako je bilo raditi sa holivudskom zvezdom Me Vest (Mae West), Hed ističe da je, jednom prilikom, dizajnirala petnaest ili dvadeset kilograma nakita za Me Vest kao Dijamantsku Lil. Opisujući taj proces, ona govori o tome kako je prvo pronašla slike nakita iz tog doba, da bi joj ga pokazala. Me Vest je odobrila proizvodnju

---

<sup>134</sup> Stiven Gandl i Klino T. Kasteli, *Glamur*, op. cit., 105.

<sup>135</sup> Edith Head, *The Dress Doctor* (Kingswood: World's Work, 1959).

nakita, uz napomenu da želi da kamenje bude *veće*. Prema Edit Hed, period predstavljen na slikama bio je jedan od najboljih u istoriji mode, a Me Vest je bila jedina žena u modernom svetu koja je mogla da ponudi dovoljno novca da objedini te moderne stilove. Dizajnerka, u svojim sećanjima, posebno ističe kostim za šetnju od čipke i nojevog perja, sa čipkanim suncobranom koji se slagao, pored koga je napravljen i beli satenski kostim izvezen dijamantima, porubljen nojevim perjem i sa naborima od tila. Dodajući da je omiljena odeća Me Vest bila crna satenska haljina ukrašena dijamantima, koja se nosila sa šalom od nojevog perja.

Jaka veza između mode i filma, koja je na ovaj način nastala, najjasnije se vidi u činjenici da su se u mnogim filmovima prikazivale modne revije ili su oni bili nešto malo više od niza epizoda u kojima je prikazivana odeća. Među takve filmove spadaju: *Roberta* (*Roberta*),<sup>136</sup> *Mlada se pojavljuje* (*The Bride Walks Out*)<sup>137</sup>, *Artisti i modeli* (*Artists and models*)<sup>138</sup>, *Moda 1938* (*Vogues of 1938*)<sup>139</sup> i *Manekenka* (*Mannequin*)<sup>140</sup>. Oni su se oslanjali na modu kao spektakl i koristili su prilike za scenski pokret i luksuz koje je nudila modna revija.<sup>141</sup> Razvoj medija, koji je uslovio nastanak popularnih časopisa, radija, bioskopa, a kasnije i televizije, omogućio je kreiranje fiktivnog identiteta ili hiperidentiteta, kako ćemo ga kasnije nazvati, odnosno identiteta koji nema više nikakve veze sa subjektom, ali uspešno podstiče potrošačke žudnje. Zato su se na njega oslonile industrije koje su se bavile prodajom robe na malo, kao i prodajom kulturalnog sadržaja. Na bioskopska platna širom sveta projektovani su snovi čija je jedina funkcija bila da privuku što više kupaca u narastajuće tržišne centre. Marketing je odvojio kupovinu od potreba, a povezo je sa željama. Tako su proizvodnja želja i kupovina sreće postali osnovna tržišna poluga.

Mada Pariz nikada neće prestati da bude referentna tačka, filmska kostimografija se sa bioskopskog platna brzo preivala u fabrička postrojenja, omogućivši da američka modna industrija prvi put preuzme vođstvo od francuske. Filmske kompanije su sa velikim

---

<sup>136</sup> *Roberta*, film, reditelj William A. Seiter, New York: RKO Radio pictures, 1935.

<sup>137</sup> *The Bride Walks Out*, film, reditelj Leigh Jason, New York: RKO Radio pictures, 1936.

<sup>138</sup> *Artists and Models*, film, reditelj Raoul Walsh, Hollywood: Paramount Pictures, 1937.

<sup>139</sup> *Vogues of 1938*, film, reditelj Irving Cummings, Hollywood: United Artists, 1937.

<sup>140</sup> *Mannequin*, film, reditelj Frank Borzage, Beverly Hills: MGM, 1937.

<sup>141</sup> Stiven Gandl i Klino T. Kasteli, *Glamur*, op. cit., 106.

uspehom komercijalizovale proizvodnju odeće i odevnih dodataka koji su ostavljali najjači utisak na filmskom platnu. Razvoj modne industrije nisu mogle sprečiti ni povremene zabrane. Tako su se, u radnjama, uprkos tome što je Warner Brothers stavio licencu na kostime iz 1934, ubrzo, pojavile brojne kopije. Lanac prodavnica *Voldmanova filmska moda* (*Waldman's Cinema Fashions*), sa sedištem u Mejsisu, u Njujorku, bavio se zvanično odobrenom delatnošću, a masovno je proizvodio komade po uzoru na one iz studija.<sup>142</sup>

Industrijska proizvodnja uvela je standardizaciju i s vremenom se razvio jezik komercijalnog zavođenja, koji je kodifikovan i još se koristi. Međutim, zanosni dragulji i dijamanti izostaće iz ovog, novog, izraza, a u industrijskoj proizvodnji glamuroznih označitelja, ostaće samo njihov sjaj. Bižuterija i druge jeftine kopije omogućiće masovnu proizvodnju zanosne obmane. Glamur je postao namenjen svakome i svako je, uz malo truda, mogao da ga dosegne. U prilog tome možemo navesti da već 1932. godine počinje da izlazi specijalizovani časopis *Holivudske mustre*, u izdanju *Voga*. On je, za razliku od ekskluzivnih *Vogovih* mustri, bio distribuiran kroz velike lance samoposluga, čime se potvrđuje činjenica da je glamur namenjen najširem sloju konzumenata. Ovako masovna popularnost podstakla je 1939. godine i pokretanje časopisa *Holivudski glamur* (*Hollywood Glamour*). Cilj ovakvih izdanja bio je da se *običnoj* ženi približi i omogući sjaj koji je imala filmskih zvezda. Privlačnost koju su filmski kostimografi, frizeri, šminkeri, majstori svetla i kamermani napravili za zvezde, nudila se kao svima dostupna, kroz upotrebu ponuđenih rešenja.<sup>143</sup>

Kupcima je ponuđena mogućnosti da nabave sopstveno ostvarenje. Kao što su se nekada otkupljivali gresi i pronalazio duševni mir, tako se i sada blagoslov nudio kroz kupovinu. Povezivanje duhovnih iskustava sa materijalnim izobiljem, doći će do izražaja na primeru izjave koju je dala Marlen Ditrih<sup>144</sup> rekavši da je glamur nešto neograničeno, nepristupačno normalnim ženama – nestvarni raj, poželjan, ali u suštini van domašaja. Upravo zato, Debor pogađa samo srce problema, kada, analizirajući savremeni spektakl, kaže: „Lažni raj, koji je nekada bio potpuna negacija zemaljskog života, više se ne

---

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid., 116.

<sup>144</sup> Patty Fox, *Star Style: Hollywood Legends as Fashion Icons*, Santa Monica: Angel City Press, 1995.



projektuje u nebesa; on je ugrađen u sam taj život. Spektakl je tehnološka verzija progona ljudskih moći u onostrano; to je vrhunac čovekog unutrašnjeg odvajanja od samog sebe”.<sup>145</sup>

Glamur je svetkovina potrošačke kulture, sakralno modernog doba. Ikone glamura prikazuju bogove pred kojima se moderan čovek klanja. Razmere proizvodnje i potrošnje, omogućene industrijskom revolucijom i promenom društvenih okolnosti koja je iz toga proizašla, čine glamur najmasovnijom svetkovinom ikada dostupnom ljudskom društvu. Lak, cirkoni, šljokice, krzno, providni materijali, visoke štikle i veštačke trepavice, sve su to njegovi tragovi u savremenosti. Preteran, bučan i zaslepljujući, on ima sve odlike sakralnog. Ipak, ono što se, možda, ponajviše može povezati sa ovim pojmom danas, jeste radikalna telesna intervencija. Glamur je, vrlo brzo, uživajući u natprirodnom i čudesnom, prokrčio put od divljenja prirodi do obožavanja veštačkog. Farba za kosu, jaka šminka, upadljiv nakit... bili su samo prvi koraci u formiranju ovog stila. Danas, on uzima mnogo većeg maha, a zahvaljujući tehnološkim mogućnostima, gotovo da više nema limita. Veštački nokti, umeci za kosu, tetovirane obrve itd. predstavljaju bezazlene (prema mnogim shvatanjima, primerene i deci) intervencije u odnosu na ekstremne telesne modifikacije koje omogućava estetska hirurgija, često ugrožavajući zdravlje, pa i život. Preteran, do granice grotesknog, glamur ponovo izaziva podelu javnosti, ali to ni malo ne umanjuje njegovu dominaciju na planu vizuelnog označavanja.

U ovoj analizi videli smo da je čovek, razapet između sećanja na mitsko jedinstvo i svakodnevnog samoće, između svetla i mraka, svesti i bezumlja, oduvek pronalazio načine da vrisne, samo da bi izdržao dalje ćutanje. Glamur je jedan od njih. Vrisak koji omogućava da se podnese muk pred neizrecivim, pred onim što prekoračuje granice racionalne misli. Glamur je uspeo da prevaziđe večite probleme seksualnosti, samoće i smrti tako što je lepotu i poželjnost (kao obećanja mogućeg sjedinjenja i trajanja), ali i smrt, u potpunosti oslobodio, odnosno odvojio od telesnih i društvenih zadataki. U modernizmu, zahvaljujući industrijskoj proizvodnji i estetski glamura, lepota postaje svima dostupna, a smrt, ništa više nego, samo još jedan, modni detalj.

---

<sup>145</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. cit., 12.

## Glamur i smrt

Kao što smo već napomenuli, uprkos dominantnoj težnji kapitalizma da ih ukloni i sakrije, glamur je u buržoasko označavanje uspešno uveo znakove seksualnosti i smrti. S obzirom da smo o načinima na koje je bio povezan sa znakovima seksualnosti govorili ranije, u ovom segmentu teksta bavićemo se vezama između glamura i smrti.

Pošto značenja smrti uvek proizilaze iz društvenih okolnosti u datom istorijskom trenutku, naglasićemo da je za pojavu glamura presudan je bio odnos prema smrti, kakav je vladao u Evropi i Americi XIX veka. Gandl i Kasteli<sup>146</sup> napominju da su ključni razlozi za opsednutost smrću u poznom XIX i ranom XX veku, bili uspon neorganskog nad organskim, otuđenog rada nad onim produktivnim, proces objektivizacije kojim je sve pretvoreno u stvar, potiskivanje prirode od industrije i unižavanje značaja žene, zaključujući da su ovi razlozi ujedno činili osnov pobeđe estetike veštačkog.

Kroz smanjivanje jaza između organkog i neorganskog, moda je neutralisala i granice između emocije i estetike, pa devetnaesti vek dovodi do daljeg otuđenja unutar čoveka. On se, upuštanjem u nezaustavljivi prizvodni proces, koji je omogućila industrijalizacija, iznenada susreo sa svojim krajnjim limitima. Za razliku od prizvodnje materijalnih predmeta, koja je mogla večito da se obnavlja i usavršava, čovek i njegov život delovali su skučeno, ograničeno, inferiorno. Čovekva svojstva nisu bila podložna mehaničkom napretku, on je pokazivao statičnost i propadljivost, koje novonastale društvene okolnosti nisu tolerisale. Predmet postaje objekat ljudske fascinacije i želje, a sa ovim promenama rađaju se i karakteristično modernistička maštanja o ženi kao automatizovanj lutki. U književnosti ovog razdoblja žena-predmet pojavljuje se u mnoštvu varijacija, od robota iz knjige *Eve Future* Vilije de Lil-Adama (Vilieres de L'Isle-Adam) i *Metropolisa* Frica Langa (Fritz Lang), do mesečarskih *Žena iz Stepforda* (*Stepford Wives*) Džona Apdajka (John Updike). Ovaj san, međutim, počeo da se ostvaruje tek pedesetih godina XX veka kada je izmišljena lutka na naduvavanje, za koju Đilo Dolfres (Gillo Dorfles)<sup>147</sup> kaže da je bila

---

<sup>146</sup> Stiven Gandl i Klino T. Kasteli, *Glamur*, op. cit.

<sup>147</sup> Gillo Dorfles, *Kitch: The World of Bad Taste*, New York: Universe Books, 1969.

napravljena od čvrstog vinila koji se činio kao da je prava, meka koža. Danas je ova davnašnja želja na pragu svog ispunjenja. Čovek je toliko blizu času kada će biti sjedinjen ili zamenjen sa predmetom, da se ne može sa sigurnošću tvrditi kako se, taj čas, nije već i desio. Kako žena, tako i muškarac pretrpeli su suštinske promene na tom putu.

Moda je bila način da se prirodni procesi zamene ciklusom pronalazaka. Materijalni predmeti nisu se reprodukovali, starili i umirali, a njihova stalna smena omogućavala je i većito identitetsko obnavljanje. Kako Elizabet Vilson (Elizabeth Wilson)<sup>148</sup> piše, moda je smanjila ljudski rod na *destilovani trenutak staklaste sofisticiranosti*, ona nije porekla postojanje emocije, već ju je premestila u oblast estetike. Ovo je dovelo do značajnih promena u shvatanju seksipila. Suzan Bak-Mors (Susan Buck-Morss)<sup>149</sup> zaključuje da se tokom procesa premeštanja prirodne prolaznosti na predmete, zamenjuje i životna sila seksualnosti. Ona zapaža da sada seksipil potiče od odeće koju čovek nosi, a ne od njega samog. Prenoseći sva značenja žene na njenu odeću, moda je prevazišla prirodu time što je neorganski predmet učinila predmetom ljudske žudnje, pa obrazlažući ovu tvrdnju Bak-Mors navodi Benjamina, koji tvrdi da žena, koja se udruži s modnim novotarijama u borbi protiv prirodnog propadanja, potiskuje sopstvenu reproduktivnu moć, podražava manekenke i ulazi u istoriju kao mrtvi predmet, *veselo ukrašeni leš*.<sup>150</sup>

Da bi žena mogla da izvrši ovu transformaciju, neživo je moralo da preuzme na sebe značenja živog, a ova sablasna inverzija, koja vodi ka artificijelnoj ljudskosti, dopadala se estetama. Ona je omogućavala da se ostvari kontrola nad ženstvenošću. Estetski zahvati mogli su da proizvedu vizuelne efekte (iluziju, obmanu), oslobođeni nekadašnjih telesnih ograničenja. Kao što smo napomenuli, žena na sceni ili zabavljačica, postala je prvi promoter ove estetike. Jaka šminka, upadljivi kostimi, perike, osvetljenje, distanca, kao i drugi efekti scene, negirali su svaki prirodni ideal ženstvenosti. Umesto toga, zabavljačica je ponudila sebe kao veštački izgrađeni spektakl, pa Broner (Simon J. Bronner) ukazuje na to da je lepota Lili Bart proizilazila iz njene sličnosti sa predmetom. Ona je bila opisivana kao slična porcelanu, pa autor zapaža kako je njena neprobojna površina ukazivala na

---

<sup>148</sup> Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London: Virago, 1987.

<sup>149</sup> Susan Buck-Morss, *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: MIT Press, 1990.

<sup>150</sup> *Ibid.*, 100.

proces kristalizacije, koji je celo njeno biće stopio u čvrstu, svetlucavu materiju.<sup>151</sup> Ova vrsta privlačnosti robe bila je primer načina na koji je moda usmeravala želje libida na neorgansko. Benjamin je smatrao da je moda *medij koji (seks) mami još dublje u svet neorganskog – u carstvo mrtvih stvari*.<sup>152</sup>

Uskoro će moda, upravo iz *carstva mrtvih stvari*, ponuditi utehu za neograničeni broj onih koji sopstvenu prirodu nisu želeli da shvatate kao limit u postizanju estetskih ciljeva. Uzimajući ovo u obzir, mnogi autori tvrde da je glamur omogućio demokratizaciju lepote. Ova, veštački stvorena lepota, koja je, gotovo u celini, izgubila vezu sa biološkim zadatostima, postala je široko dostupna, i to jednostavnim intervencijama. Ipak, ona se razlikovala od nekadašnje, *neponovljive* lepote. Da bi mogla da se podvrgne industrijskoj proizvodnji, lepota je, kao i sve ostalo, morala da bude standardizovana. Nova lepota morala je da izgubi ranije osobenosti, morala je da postane *ponovljiva*.

Usled ovakve potrebe i prakse, vema brzo će doći do pojave estetskih kodova, koji su se jednostavno mogli aplicirati na bilo koju osnovu/bazu. Individualno lice prestalo je da ima presudan značaj, a razvoj industrije lepote, omogućio je nastanak modnog stereotipa. Glamurozno lice postaje kombinacija poželjnih i zavodljivih atributa, stvorena naporima profesionalaca. Ljudsko lice, koje je oduvek imalo presudnu ulogu za komunikaciju i razumevanje među ljudima, a zbog svog značaja, prema nekim teološkim tumačenjima, shvatano je i kao prozor ili ogledalo duše, sada je sasvim zaklonjeno znakovima koji ga nadilaze. Lice poput onog Grete Garbo više nije bilo lice osobe, već slika, slobodno plutajući označitelj koji nije prikazivao ništa lično. To je postalo, kako je Bart primetio, *lice – predmet kojem se ljudi dive*.<sup>153</sup>

Današnje glamurozno lice, otišlo je i dalje od ovoga. Hirurškim intervencijama i kozmetičkim tretmanima, lice je dodatno izmenjeno, do neraspoznatljivosti. Ali, nisu samo radikalne hirurške intervencije uticale na dramatičnu promenu do koje je došlo. I mnogo suptilnija borba protiv promena na koži, takođe je imala izvanredan uticaj. Razne vrste preparata, koji se ubrizgavaju ili nanose, a koji za cilj imaju sprečavanje pojave bora, ovo

---

<sup>151</sup> Simon J. Bronner, *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America, 1880-1920*, New York: Norton, 1989.

<sup>152</sup> Susan Buck-Morss, *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, op. cit.

<sup>153</sup> Bart, Rolan, *Mitologije*, Beograd: Kapros, 2013.

postizu kroz blagu paralizu facijalnih mišića, kojom uspeavaju da fiksiraju lice, lišavajući ga njegovog izraza i mimike. Nekadašnja vizuelna komunikacija, gotovo da je u potpunosti onemogućena. Ovo lice-predmet, nije u stanju da izrazi bilo kakva osećanja, pa je počelo da ugrožava i samu filmsku industriju, iz koje je nastalo (podvrgnuti ovim intervencijama, glumci više ne mogu da verno dočaraju uloge). Mnogi stručnjaci ukazuju na to da se ovakvim estetskim postupcima ugrožava osnova međuljudske komunikacije, pa upozoravaju da će se forme komuniciranja značajno promeniti u narednom periodu, mada čovek za to, možda, uopšte nije sposoban ili spreman. Ova kriza komunikacije, a time i društvenosti, kamuflira se digitalnom komunikacijom, kroz koju se čovek samo dodatno udaljava, a o kojoj ćemo više govoriti kasnije.

Neutralizacija distinkcije između organskog i neorganskog, relativizovala je, kao što smo videli, značenja živog, ali ne treba izgubiti iz vida ni označiteljske osobenosti glamura koje su relativizovale značenja smrti. Glamur uvodi smrt u modu i proizvodeći od nje vizuelni mit, značenski je neutralizuje. Početkom XX veka, estetika smrti postala je modni imperativ. Gandl i Kasteli o tome kažu: „Moderne žene učestvovala su u razvijanju muške fantazije o mrtvoj ženi. Izgled mršave, izdužene snežno bele žene napravljen je prema istinitom primeru Ajde Rubinštajn, glumice ruskog porekla, čija je izglednala figura, mršava do tačke anoreksije, označila početak trenda u Parizu u prvoj deceniji XX veka. Poput drugih žena iz šou-biznisa (Sara Bernar je, na primer, imala ljudski skelet i slepog miša vampira kao kućnog ljubimca, koji je živeo u sobi obloženoj crnim satenom, gde se nalazio i beli mrtvački kovčeg u kojem je povremeno ležala), ona se veselo poigravala strahovima i fobijama buržuja i svojski se trudila da svoj život i izgled prilagodi slici privlačne ženstvenosti pretvorene u robu”<sup>154</sup>

Frigidna žena, kao estetski ideal, predstavljen u liku vampira, koji preti svojim ukočenim bledilom, još jedna je modna fantazija ovoga doba. Na filmskom platnu, vamp žena je, kao novonastali model ženskog identiteta, konstruisana uz pomoć složenih kostima, nakita i šminke, pa isti autori dodaju: „Ovakva predstava nije imala nikakve veze sa ženama kao vršiocima reprodukcije, zdravim nosiocima budućnosti nacije; umesto toga,

---

<sup>154</sup> Stiven Gandl i Klino T. Kasteli, *Glamur*, op. cit., 249.

one su predstavljale trijumf veštačkog i umetnosti nad biologijom”.<sup>155</sup> U današnjoj označiteljskoj praksi, glamur, seks i smrt, suvereno vladaju na modnom tronu: od savremene fascinacije vešticama, vampirima i zombijima, do obožavanja živih mrtvaca i modnih flertova sa estetikom bolesti i narkomanije, život današnjeg čoveka, na planu vizuelne aritkulacije, označen je znakovima smrti, a, čak i deca, svuda po sebi imaju lobanje, kosture i druge slične simbole.

U dosadašnjoj analizi videli smo da su smrt i seksualnost duboko upleteni, kako u pitanja proizvodnje i potrošnje, tako i u esteriku glamura. Uvodeći njihove znakove u sferu vidljivog i manipulišući njima radi postizanja tržišnih efekata, glamur ih je značenjski razrio. Kao što smo videli, kroz ovaj proces, moda je neutralisala kako smrt, tako i sam život.

### **3.4 Osnovni označiteljski princip iracionalnog- moda**

*Moda je arbitraran jezični sustav u kojem su stvari malokad ono što se čini da jesu.*

Ted Polemus

Baveći se označavanjem u sferi iracionalnog, do sada smo razmotrili prestepe u ženskom označavanju: glamur, prostituciju, kao i žrtvene prakse iz kojih ona često proizilazi. Obim društveno organizovanog prestupa sa vremenom se uvećava i uključuje sve šire kategorije stanovništva. U tom smislu glamur prepoznajemo kao široko rasprostranjenu ili masovnu društvenu praksu koja omogućava prestup na nivou ukupne društvenosti. Moda, koja će se, sa razvojem industrijske proizvodnje, upravo osloniti na glamur i dendizam, omogućiće da prestup postane opšti označiteljski princip kapitalizma. U tom smislu modu prepoznajemo kao estetski sistem koji počiva na proizvodnji

---

<sup>155</sup> Ibid.

kontinuiranih označiteljskih prestupa ili stalno novih modnih stilova. Ona je označiteljska karakteristika iracionalne društvenosti, ili društvenosti u sferi prestupa.

U modernizmu, sa gubljenjem društvene stabilnosti, odeća, kao najneposrednija označiteljska praksa čoveka, postaje polje na kome moda uzima najveći zamah. Zato nije čudno što je industrijska revolucija počela razvojem tekstilne industrije. Zatim je na red došlo uređenje slobodnog vremena, kuće... da bi se modni mehanizmi prelili na sve oblasti života, pa i one u kojima se racionalni princip najduže održao. Posredstvom žene, čitav životni stil postaje podložan modi. Ona je, na isti način kako je i sebe podvrgavala modnim promenama i zahtevima, postupala i birajući dekoraciju kuće, odeću dece, uvodeći u život *moderne aktivnosti* i stilove provođenja vremena. Njeno telo je, na pojavnom planu, zarobio muškarac, u iracionalnim modnim zahtevima, ali je ona prenela ovaj model označavanja na ukupnu ljudsku pojavnost, omogućivši da moda prekorači sve granice i uspostavi se kao univerzalni model društvenosti. Da se, kako Bodrijar kaže, uspostavi kao *sveobuhvatan oblik* ili opšti društveni princip, dovodeći svet u fazu još formalnije apstrakcije.

Bodrijar napominje: „Kao suvremenica političke ekonomije, moda je, poput tržišta, sveobuhvatan oblik. U modi se svi znakovi razmjenjuju, kao što svi proizvodi na tržištu simuliraju jednakovrijednost. To je jedini univerzalno primjenjiv sustav znakova koji, prema tome, isključuje sve druge, kao što tržište isključuje sve druge načine razmijene. Ako u djelokrugu mode ne postoji opći orijentacijski ekvivalent, poput novca u sferi tržišta, to je zato što je moda otprve u stadiju još formalnije apstrakcije nego što je politička ekonomija, u kojemu joj više i nije potreban opći ekvivalent (zlato ili novac), jer postoji još samo *oblik* općeg ekvivalenta, a to je sama moda, ili još: za *kvantitativnu* je razmjenu vrijednosti potreban opći ekvivalent, a za razmjenu razlika, potrebni su *obrasci*”.<sup>156</sup>

U težnji da pojasni pojam moda, filozof Laš Svensen, u svojoj analizi nagoveštava kompleksnost ovog problema kroz duhovito zapažanje: „Moda je pojam koji je notorno teško ograničiti, i krajnje je nesigurno da li se mogu navesti neophodni i dovoljni uslovi da se nešto s pravom može označiti kao 'moda'. Reč 'moda' je izvedena iz latinske reči

---

<sup>156</sup> Jean Baudrillard, „Moda ili čarolija koda,” op. cit., 196.

*modus*, koja između ostalog znači 'cilj, merilo, način, oblik, sastav'. Ali ova etimologija nam ne pomaže nešto mnogo".<sup>157</sup> Iako, po Svensenu, etimologija reči moda ne može da nam pomogne mnogo, ona nam, zapravo, predočava da su mnoge stranputice, koje su nas na putu razumevanja mode zbunjivale, proizašle, zapravo, iz kulturološki nametnutog poistovećivanja *modernog* sa *novim*, *lepšim* ili *boljim*. Očigledno, radi se o čvrsto ukorenjenoj zabludi u kojoj nas tržišna logika održava već skoro tri veka.

Reč moda ne sadrži nikakvu kvalitativnu odrednicu, ona sama po sebi ne znači da je nešto dobro ili loše, ona ne znači da je nešto novo ili lepo, ona samo upućuje na postojanje neke forme, načina ili oblika, a ta forma se može, dalje, shvatiti i kao cilj, ili kao forma ka kojoj se teži. Ali, ovaj termin, sam po sebi, ne upućuje na sadržaj, niti ima bilo kakve veze sa bilo kojim sistemom vrednosti. U određeni sistem vrednosti modu smeštaju kultura i ideologija, puneći je značenjima i simboličkim vrednostima karakterističnim za aktuelni trenutak. Upravo zbog toga moda postaje beskrajno rastegljiv termin, odnosno *pojam koji je notorno teško ograničiti*, kako se izrazio Svensen.

## **Moda i novo**

*Moda je večni povratak novog.*

Valter Benjamin

Vezivanje pojma *moderan* uz pojam *nov*, nastaje kao posledica činjenice da se moda, kao što smo već rekli, pojavljuje u vremenu industrijske revolucije i modernizma, i, na simboličkom nivou, odmah prisvaja modernističku fascinaciju progresom. Ideje o napredku i boljoj budućnosti, karakteristične za vreme modernizma, bile su presudne i za stvaranje savremenog koncepta *modernog*, kao onoga što je – *novo*, a time i bolje od starog ili *prevaziđenog*. U tom smislu, modernizam je modi ponudio široki zamah. Odevanje koje je u najneposrednijoj vezi sa samom strukturom društva, odnosno ideologijom, a time i

---

<sup>157</sup> Laš Fg. H. Svensen, *Filozofija mode*, op. cit., 14.



neodvojivo od *pravog života*, preko noći se pretvorilo u modu: perjanicu na čelu modernističkih promena. Život je nudio nova rešenja, a moda ih je sa oduševljenjem prisvajala. Ovo objašnjava i činjenicu da moda nikada nije vodila sopstveni rat. Ona je, nakićena, samo predvodila paradu posle svake dobijene bitke.

Učestalo korišćenje pojma avangarda, kada je moda u pitanju, dovodi nas i do najekstremnijeg modernističkog izraza – avangarde. *Istorijske avangarde* u umetnosti vezane su za sam početak 20. veka, posle čega se avangardna stremljenja dalje prenose kroz prostore politike i ideologije kako bi na talasu filma i teatra zapljusnule šezdesete godine prošlog veka, a zatim, sa propašću studentskih protesta 1968. i same nestale u oseci revolucionarnih težnji i velikih modernističkih narativa. Avangarda je termin koji predstavlja revolucionarno i nasilno raskidanje sa ukupnom prošlošću, a citatnost se u avangardi javlja kao način da se uspostavi odnos prema onome što je predhodilo, odnosno, prema onome što je bilo i što treba da bude prevaziđeno. Citatnost je, u tom smislu, način da se tuđi tekst uvede u sopstveni da bi se kroz specifičnosti ovakvog odnosa omogućile određene, bilo rušilačke ili graditeljske težnje, vezane za uneseni sadržaj. S obzirom da je avangarda izraz modernističke okrenutosti ka novom, doveden do svojih krajnjih granica, citatnost je, u ovoj epohi, predstavljala semiološko bojno polje, na kome se *budućnost* nemilosrdno sukobljavala sa onim što je prošlo. Namera je bila jednom za svagda razoriti svu postojeću kulturu i iznedriti novu. Po sredi je bila težnja za apsolutnom promenom, radikalna akcija koja je ukidala mogućnost da se prevaziđeni sadržaji vrate, obnove i ponovo aktuelizuju.

Navikli da u modnim izveštajima slušamo o avangardnim modnim trendovima ili dizajnerima, ovaj termin bi mogao da nam se učini samorazumljiv. Pre svega, *avangardni* modni stilovi javljaju se daleko posle *istorijskih avangardi*, odnosno tek u postmodernizmu, a čak se ni tada ne vezuju za avangarde u umetnosti i kulturi. U modi avangarda i sama postaje moderna, pa ispražnjena od značenja sada predstavlja najsmeliju, najistureniju *borbenu liniju* stila. Modna avangarda bi trebalo da predvodi modnu scenu ka novim i drugačijim rešenjima. Ali modna avangarda ne napušta postojeće sadržaje jednom i za svagda, ona ih odbacuje samo privremeno da bi im se, već u sledećem trenutku, vratila. Cikličnost mode ukazuje na nemogućnost radikalnog (pa i bilo kakvog drugog trajnog)

raskida, a razgradnja značenja onemogućava uspostavljanje razlike koja je neophodna da bi se izvršila smena. Kako Bodrijar dodaje: „Aktualnost mode nije odnos spram sadašnjosti nego beskonačno ponavljanje, posvemašnja i neposredna reciklaža. Paradoksalna je činjenica da je moda *neaktualna*”.<sup>158</sup>

Budući da, kao što su zaključili Bart i Bodrijar, moda napušta svaki smisao i značenje, nova i drugačija rešenja, suštinski ne mogu biti ostvarena. Zbog toga, u kontekstu mode, nikako ne možemo govoriti o avangardi. Modni mehanizam je samo prisvojio ovaj termin, kao i brojne druge pojmove, nosioce simboličkih vrednosti, ne bi li simulirao sopstvenu vrednost i dinamičnost. Dakle, druga stranputica na koju nas je moda zavela, bila bi ideja o modnoj avangardi, odnosno o modi koja proizvodi nova značenja i nove vrednosti obračunavajući se sa starima.

Iako je prosvetiteljska nemilosrdnost prema *umetnosti odevanja* još u 18. veku trajno odvojila ova dva pojma i svrstala kreiranje odeće u zanate (dakle, izvan povlašćenog kruga umetničkih disciplina), moda je vekovima uporno pokušavala da se približi i dodvori umetnosti, da se sa njom poistoveti i na različite načine uspenje uz pijedestal na kome za nju nije bilo mesta. U ovim uzaludnim naporima, težak teret tržišnih zahteva uvek je pretežao i zadržavao je čvrsto prikovanu za zemlju i logiku privređivanja. Koliko god revolucionarna, ekstremna i nekonvencionalna bila, moda je bila i ostala industrijska grana. Razlog za ovaj *umetnički neuspeh* mode, leži u činjenici da dok umetnost teži proizvodnji *novih* značenja, moda to nikada ne bi mogla, čak i kada bi težila.

## **Semiologija mode**

Namera da se moda sagleda i sa aspekta teorije citatnosti, počiva na pretpostavci da je ona, u semiološkom smislu, ne samo mit, već i citatna praksa, a da se na citat može gledati i kao na mitsku strukturu. Moda preuzima sadržaje života da bi ih preoznačila sobom, stvarajući neverovatno složen citatni mehanizam. To je zato što moda i nema sopstveni

---

<sup>158</sup>Jean Baudrillard, “Moda ili čarolija koda,” op. cit., 192.

tekst u koji bi unela citat, već se tekst mode sastoji iz nepreglednog niza praznih citata. Nastojaćemo da kroz ovaj segment teksta sagledamo opšte karakteristike modne citatnosti, njene osnovne principe i načela.

Moda nastaje u trenutku koji je predhodio sadašnjosti, odnosno, ona nastaje u prošlosti i samo simulira sadašnjost ili budućnost. U modi nikada nije postojalo ništa što prethodno nije postojalo u životu. Sve odevne forme, kao i sve nove ideje, prvo su se pojavile u *neposrednom životu*, da bi tek u sledećem trenutku postale moda, i to kroz postupak citiranja. Međutim, ovi citati nikada nisu potpuni, moda ih menja, estetizuje i neutralizuje im značenje. Zbog toga možemo zaključiti da moda u odnosu na život pravi lažne, prazne ili vakantne citate.

Moda u svom citatnom postupku prazni, odnosno negira tuđe tekstove i tuđu kulturu, pa tako i umetnost uz koju teži da se prikloni. Bart<sup>159</sup>, baveći se ovim problemom, konstatuje da moda u osnovi označava samu sebe. Prema njemu, u modi se, od označitelja do označenoga uspostavlja isključivo refleksivan proces u kome se označeno prazni od svog sadržaja, a da pritom ništa ne gubi od svoje snage označenosti. Bart ističe da sistem tada napušta smisao, ali zadržava sam spektakl značenja .

U daljem tekstu pokušaćemo da, sa aspekta teorije citatnosti, razmotrimo ovu pretpostavku, dokazujući da je moda vakantni citat života, odnosno da „čudesna moć mode potječe odatle što je svet iz nje nepovratno isčeznuo”.<sup>160</sup>

Budući da prema opsegu podudaranja između citata i podteksta, citati mogu biti potpuni, nepotpuni i vakantni ili prazni citati, postaje neophodno obrazložiti zbog čega smo modu, kao citatnu prasu, svrstali u kategoriju vakantne citatnosti.

Prema Dubravki Oraić Tolić, ključna razlika između ovih vrsta citata počiva na tvrdnji da se „u potpunim citatima fragment tuđega teksta u cijelosti može pridružiti izvornomu kontekstu, u nepotpunima pridruživanje je moguće samo djelomice, a u vakantnima – uopće nije moguće”.<sup>161</sup> Pošto je u vakantnim citatima reč o potpunom izostanku same relacije podudaranja, važno je utvrditi da se u kontekstu modne citatnosti radi upravo o

---

<sup>159</sup> Roland Barthes, *The fashion system*, Los Angeles, University of California press, 1983.

<sup>160</sup> Jean Baudrillard, „Moda ili čarolija koda,” op. cit., 191.

<sup>161</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990, 18.

tome. Kroz neutralizaciju značenja, moda suštinski menja sadržaj unesenog teksta, ona simulira i citat i podtekst: on podseća na nešto ali ipak nije to. Bodrijar ovaj privid opisuje rečima: „Moda je očajanje što ništa ne traje i isto toliko uživanje u spoznaji da nakon te smrti svaki oblik može imati novi život, nikada bezazlen: fantomi mode su vampiri. Tako moda počinje unaprijed proždirati svijet i zbilju tih već viđenih oblika: *ona daje težinu tom mrtvom radu znakova na živom značenju*”.<sup>162</sup>

Ako bi smo ovu odrednicu još bolje razmotrili, uvideli bi smo da modni vakantni citati u modernizmu predstavljaju pseudocitate, odnosno citate u kojima „postoji realni podtekst, ali je citatni dodir između vlastitoga i tuđega teksta, između citata i podteksta – lažan”,<sup>163</sup> da bi u postmodernizmu to postali vakantni paracitati, u kojima više ne postoji realan, stvarni podtekst jer je u ovoj modnoj epohi moda, putem beskrajnog recikliranja u mitskoj strukturi, postala sopstveni podtekst, ispražnjen od svakog značenja. Ova pretpostavka se nadovezuje na tvrdnju da su vakantni citati „najradikalniji oblik intertekstualne kreacije *ex nihilo*. Oni su oblik bespredmetnih citata, bespredmetne ili apstraktne citanosti i napokon bespredmetne ili apstraktne intertekstualnosti uopšte”.<sup>164</sup>

Praveći još jedan korak dalje u analizi modne citatnosti, uviđamo da modni citat nije samo vakantan već i zauman. Oraić Tolić konstatuje: „U području intertekstualnosti vakantni citati zauzimaju ono mesto koje alogičnom, transracionalnom ili *zaumnom jeziku* (autorski termin A. Kručoniha) pripada u sklopu orijentacije na prirodni jezik i zbilju. Kao što paraleksičkim konstrukcijama /.../ ne odgovara ni jedan izraz, ni jedan sadržaj”.<sup>165</sup> Moda, kao i zaumni književni tekst, koristi prepoznatljiva slova, formira ih u prepoznatljive strukture koje podsećaju na reči i rečenice, ali one to nisu. Taj privid teksta, simulacija sadržaja, varljiva pomisao da bi se mogao prepoznati smisao, pronalaze snagu u, kako je Bart to uočio, motivisanoj formi. Zaumni jezik mode zato dobija značenja koja mu ideologija nalaže. Modna vakantnost, prema tome, predstavlja oblik intertekstualnog zauma.

U modnoj neutralizaciji značenja, sa nestankom referencijalnog polja, u prostranstvima praznih znakova i kovitlacu zaumne intertekstualnosti, otkrivamo složeni sistem lišen

---

<sup>162</sup> Jean Baudrillard, „Moda ili čarolija koda,” op. cit., 192.

<sup>163</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, op. cit., 18.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Ibid., 19.

smisla. Tolić zaključuje da su zaum i vakantni citati „ najradikalniji način umjetničke desemiotizacije: prvi u odnosu na prirodni jezik i zbilju, drugi, u odnosu na tuđe tekstove i jezik kulture”.<sup>166</sup>

### **Dve citatne faze makroplana**

Da bi omogućili što jasnije sagledavanje citatnih načela prisutnih u modi, napravićemo jednu, možda pomalo grubu, podjelu na citatni makro i citatni mikroplan ove prakse. Moda, kao *pojam koji je notorno teško ograničiti*, ipak mora biti nekako određena, da bi analiza uopšte bila moguća. U tom smislu, pokušaćemo da je sagledamo kao sistem, ili organizam, koji ima svoje spoljašne i unutrašnje zakonitosti.

Neplodna i nepromjenjiva suština mode (ona predstavlja sistem, mit ili kod, koji u sebe uvlači najrazličitije označitelje samo da bi ih označila samom sobom) počiva na činjenici da ona, kao i svaka druga odevna praksa, služi reprodukciji društvene strukture, odnosno utvrđivanju i prikazivanju društvenih pozicija, omogućavajući sprovođenje ideološki zadatih odnosa. U tom smislu, sa napuštanjem feudalne društvene strukture koja se zasniva na tradicionalnim i verskim sistemima vrednosti, u modernizmu, odnosno sa nastajanjem kapitalističkog društvenog uređenja, antimodne stilove, zasnovane na veri u trajne vrednosti i stabilne identitete, zamenjuje moda, koja kao označiteljska praksa, nikada nije imala težnju da označi bilo šta drugo osim ekonomskih pozicija. Ona se nudi onima koji imaju dovoljno novca da je kupe, ne pitajući za njihovo poreklo, moral, obrazovanje ili političke stavove, pa čak ni za njihov senzibilitet, telesnu građu ili *ukus*, odnosno estetke sklonosti. Smene modnih stilova ne tiču se estetike ili značenja, one se tiču jedino tržišnih potreba i platežnih mogućnosti. Estetika i semiologija mode nisu njeni ciljevi, oni su samo sredstva da se održi tržišna i društvena dinamika. Moda, u zamenu za ono što zahteva od konzumenta, zauzvrat nudi prikaz, ili prizor, društvene pozicije.

---

<sup>166</sup> Ibid., 18.

Zbog toga postaje važno da modu razmotrimo u kontekstu ostalih citatnih praksi. Za razliku od umetnosti ili nauke, moda se mora prepoznati kao citatna praksa sa veoma specifičnim ograničenjima. Krijući se ispod etikete *ново* moda pokušava da prikrije činjenicu da ona nije u stanju, niti je ikada imala težnju, da proizvede išta *ново*. Osnovna citatna karakteristika mode nije način citiranja, već neproduktivnost tog citata u semiološkom smislu. Moda je semiološki neplodna. Ona je znakovni sistem koji omogućava uspostavljanje društvene hijerarhije zasnovane na ekonomskim mogućnostima.

Radi analize modne citatnosti na makroplanu, važno je utvrditi dve osnovne etape u razvoju mode. Sa jedne strane jasno prepoznamo modu modernizma, a sa druge, njoj oštro suprotstavljena, stoji moda postmodernizma. Ključne razlike mogle bi se vezati za dve binarne opozicije: progresija-transgresija i linearnost-cikličnost, gde progresija i linearnost pripadaju vremenu modernizma, a transgresija i cikličnost čine osnovna obeležja postmodernističke mode. Činjenica da su ove dve, suštinski različite, odevne prakse, obuhvaćene zajedničkim terminom, čini razumevanje modne problematike u značajnoj meri otežanim.

U epohi modernizma, dakle od industrijske revolucije do postmodernizma, moda se oslanja na opštu ideju o progresu. Otrsesajući sa sebe taloge elitizma i tradicije, ona prati modernističku ideju napretka, oslobođenja i demokratizacije. Velike i neprikosnovene promene stilova dešavaju se u dotad neviđeno kratkim intervalima. Industrijska proizvodnja omogućila je da, po prvi put u istoriji, moderna odeća stigne do izuzetno širokih slojeva društva. Takođe, bujanje medija omogućilo je da informacije o tome šta je moderno, sve brže stižu do modnih konzumenata. Ceo svet bio je ponesen idejom o *velikoj promeni* i sa ushićenjem očekivao istu. Uvođenje novih materijala i tehnologija izrade rezultiralo je drastičnim promenama modnih stilova.

Oslobađanje ženskog tela od tradicionalno utvrđenih rodničkih zadatosti bio je jedan od najjačih modnih pokretača ove epohe. Moda je postala verni pratilac ženske emancipacije, kao i ukupne promene društvenih odnosa. Međutim, iako u ovom periodu tehnološki i estetski inovativna, moda ni tada nije semiološki produktivna. Ona ne stvara nove ideje i značenja, ona je samo glasnik društvenih promena koje su je okruživale. Moda ne proizvodi ideju o progresu, već tu ideju reprodukuje.

Potruga za novim modnim rešenjima u vreme modernizma bila je odraz ukupnih društvenih okolnosti. S obzirom na ovu činjenicu, modernističku fazu modnog razvoja možemo prepoznati kao linearnu i progresivnu, odnosno vertikalnu. Moda u modernizmu ima tendenciju da, citirajući vekovima stare forme odevnih predmeta, nudi rešenja koja su, u estetskom smislu, drugačija i smenjuju se linearno. Modernizam je zato period koji ne poznaje retro stilove.

Sa druge strane, postmodernističku modu karakteriše cikličnost i transgresija. Ona više ne teži promeni, već samom menjanju. Razvojem medija, komunikacija i tržišta, čitav svet je postao beskrajna riznica gotovih rešenja koje treba samo pronaći i izneti na videlo. Istorijski i etnički stilovi počinju da se smenjuju sve većom brzinom i umesto novog, moda u postmodernizmu nudi vrtoglavu smenu *obnovljenog*. Svi smo svedoci neverovatnog bujanja stilova, usložnjavanja i usitnjavanja globalnih modnih trendova. Poslednjih godina, modnu sezonu ne određuje više jedan ili nekoliko stilova, već beskrajn niz modnih mogućnosti.

Druga faza modne citatnosti, karakteristična je za postmodernizam. Više nije reč o vertikalnoj nego, sada, o horizontalnoj citatnosti gde nema načela subordinacije, a svi retro stilovi koegzistiraju ili se nasumično smenju u beskrajno kratkim vremenskim intervalima.

### **Citatnost na mikroplanu**

U ovako široko postavljenom okviru, pred nama se, na mikroplanu, otvara bujni svet modnih znakova, koji se međusobno kombinuju i grupišu, samo da bi se ove formacije u sledećem trenutku raspale nasumično, proizvoljno, odnosno, do krajnosti arbitrarno. U ovoj gustoj smesi praznih znakova dolazi do najrazličitijih oblika intertekstualnih relacija.

Prema vrsti podteksta, modni citati se, na prvom mestu, razlikuju u odnosu na modni period. U modernizmu, moda citira *duh vremena*, odnosno koristi *spoljni svet*, ili *neposredni život* kao podtekst. U tom smislu, može se zaključiti da je u moderinističkoj modi dominantna transsemiotička citatnost, dok je, sa druge strane, u postmodernizmu,

moda okrenuta ka unutra, ka sebi samoj, ka autocitatnosti i horizontalnosti sopstvenog fundusa, gde „ni jedan tekst nema semantičko prvenstvo, jer su svi postali jednako vrijedni, odnosno nevrijedni...”<sup>167</sup> čime u postmodernistički modni citatni opseg ravnopravno ulaze i intrasemiotički i intersemiotički citati. Odnosno sve tri vrste citatnosti koegzistiraju prema načelu horizontalne montaže.

Kao ilustracija ovih citatnih različitosti, uzećemo za primer farmerke u doba modernizma, koje od radničke odeće postaju simbol buntovništva i mladalačke kulture, da bi zatim šezdesetih godina prošlog veka postale i modni artikal, što predstavlja uobičajen modernistički transsemiotički tip citatnosti. Tanka linija koja ovaj citat, kao i mnoge druge modne citate ovog tipa, razdvaja od intrasemiotičke citatnosti, leži u činjenici da uniforme, narodne nošnje i drugi vidovi odevanja koji se ne povinuju modnoj dinamici, ne spadaju u domen modnih, već antimodnih stilova u odevanju. Farmerke su odevni predmet koji je pripadao radničkoj odeći, dakle odeći koja nije diktirana pravilima mode, on je pripadao antimodnoj odevnoj praksi. U tom smislu, moda ne citira iz sopstvenih resursa, podtekst ne pripada modnoj praksi, već *pravom životu*.

Sa druge strane, intrasemiotički citati postaju dominantni u postmodernizmu, pa bi primer za ovu vrstu citatnosti mogao da se nađe na svakom koraku. Stilovi koji citiraju modu tridesetih, pedesetih ili osamdesetih godina prošlog veka samo su neki od aktuelnih primera intrasemiotičkih citata. I, na kraju, intersemiotički citati, kao najmanje prisutni u obe epohe, mogli bi se ilustrovati čuvenom Iv Sen Loranovom (Yves Saint Laurent) Mondrian haljinom iz 1965. godine, ali i haljinom koju je 2009. prikazala Mjuča Prada (Miuccia Prada), za modnu kuću Miu Miu, a koja na sebi ima print mozaika u Pompeji.

Čak je i uže stručna podela, koju Dubravka Oraić Tolić predlaže za književnoumetničke citate, uz malo adaptacije, savršeno pogodna da bi se odnos citata i podteksta u modi jasnije utvrdio. U tom smislu, modni citati se, takođe, mogu podeliti i na:

Intermodne – (podtekst je drugi modni tekst)

Autocitate – (podtekst je sopstveni model ili stil)

---

<sup>167</sup> Ibid., 55.



Metacitate – ( podtekst su istorijski modni stilovi ili epohe...)

Intermedijalne – (podtekst su umetnici mediji, kao što su slikarstvo, film, strip..)

Izvanestetske citate – (podtekst su razni neumetnički tekstovi)

Prema podeli zasnovanoj na opsegu podudaranja citata i podteksta, u modi su, na mikroplanu, istovremeno prisutni kako potpuni, tako i nepotpuni citati. Kao potpuni citat možemo shvatiti brojne asesoare, kao što su beretka, cilindar, biserna ogrlica, ali i salonske cipele ili crna koktel haljina. Pa ipak, najveći deo potpunih citata u modi tiče se citata same forme odevnih predmeta, kao što su mini suknja, muška košulja, pantalone zvoncare, rolka, t-shirt (majica kratkih rukava), kišni mantil itd. Takođe, česti potpuni citati pronalaze se i u najrazličitijim dezenima, od kojih su možda najprepoznatljiviji tufne, pruge, pepito ili karo.

Nepotpuni citati u modi su podjednako zastupljeni. O njima možemo govoriti naročito kada su u pitanju retro stilovi, odnosno intrasemiotički citati, pošto oni, makar u detaljima ili načinima primene, odstupaju od podteksta; zatim kod transsemiotičkih citata, pošto oni u modi postaju estetizovani; ili kod intersemiotičkih citata u smislu adaptacije citata za potrebe određene modne forme.

Prema funkciji citata, moglo bi se reći da je modni citat u modernizmu referencijalan, a u postmodernizmu autoreferencijalan. Do ovoga dolazi zbog toga što je u modernizmu modni citat orjentisan na podtekst, odnosno na progresivni duh vremena, kako smo ranije zaključili. Ujedno, moda u modernizmu bi, prema Bartu, predstavljala samo prvu fazu mitologizacije, a svaki sledeći semiotički lanac, sve više se udaljava od podteksta, da bi moda na kraju, u beskrajnom nizu daljih mitskih struktura, označavala jedino samu sebe. Upravo zbog toga, postmodernizam u modi, kao sledeća faza, postaje autoreferencijalan, odnosno orjentisan na sopstveni tekst, na modu samu.

U daljoj analizi, međutim, dolazi do još jednog odstupanja modne citatnosti u odnosu na umetničku. Karakteristika, kako modernističke tako i postmodernističke modne citatnosti jeste da su one obe ilustrativne. Moda ne poznaje iluminativni tip citatnosti jer ga ona, uz sve napore, ne može dosegnuti, ona samo simulira iluminativnost. Da bismo ovo

jasnije predstavili navešćemo tipologizaciju Dubravke Oraić Tolić, a zatim ćemo pokušati da analiziramo ove aspekte citatnosti primenjene na modu:

Tolić ističe: „Prvi bi osnovni tip citatnosti bio tip u kojemu na planu semantike dominira načelo mimeze, analogije, metaforičnosti i adekvacije (citatna imitacija), na planu sintaktike načelo subordinacije vlastitoga pod tuđe, na planu pragmatike statična orijentacija na poznato čitateljevo iskustvo, a na planu kulturne funkcije načelo reprezentacije tuđega teksta i tuđe kulture. Drugi bi osnovni tip bio inverzija prvoga i ostvarivao bi na planu semantike načelo očuđenja, kontrasta ili homologije, metonimičnosti i kreacije novih smislova na podlozi starih (citatna polemika i citatni dijalog), na planu sintaktike načelo koordinacije među ravnopravnim partnerima, na pragmatičkom planu dinamičnu orijentaciju na autorovo nepoznato viđenje kulturne tradicije koje razbija uhodane receptivne navike, a na planu kulturne funkcije načelo prezentacije vlastitoga teksta i vlastite kulture bez obzira i često nasuprot tuđim tekstovima i tuđoj kulturi”.<sup>168</sup>

I mada bi se, na prvi pogled učinilo da savremena moda teži šokantnim ili provokativnim estetskim rešenjima, pa stoga dovodi u vezu nespojivo i *razbija uhodane receptivne navike*, u kategorijalnom citatnom četvorougaojniku, kojim se autorka koristi, postmoderna moda ne ispunjava osnovni uslov iluminativnosti, odnosno, na planu semantike ona ne proizvodi *nove smislove na podlozi starih*. Koliko god estetski neobična rešenja savremena moda može da nudi, ona predstavljaju i označavaju samo modu, nema ni *novih smislova ni podloge starih*. Moda ne poznaje očuđenje i kontrast kao semiotičke, već samo kao estetske kategorije. Ona suštinski ne pravi distinkciju između novog i starog, šokantnog i klasičnog, lepog i ružnog. U tom smislu, moda u celini pripada ilustrativnom tipu citatnosti, pošto na planu semantike *dominira načelo mimeze, analogije, metaforičnosti i adekvacije* (budući da se moda beskrajno ponavlja i reciklira uvek se značenjski uklapajući u postojeći sistem vrednosti), na planu sintaktike dominantno je načelo subordinacije i uklapanja (odnosno nadovezivanja na postojeće kulturalne i modne tekstove), na planu pragmatike, moda kao komercijalna delatnost teži da bude razumljiva i dopadljiva konzumentu, pa je stoga i statično orijentisana, a na planu kulturne funkcije

---

<sup>168</sup> Ibid., 44.

moda reprezentuje tekstove usklađene sa tržišnim potrebama i zahtevima, odnosno povinuje se, a ne suprotstavlja, dominantnoj kulturi.

Već smo, u ranijem tekstu, primetili da postoje dve suštinski različite odevne prakse, koje, nažalost, i dalje određuje isti termin – moda. Moda modernizma i moda postmodernizma razlikuju se kako prema svojoj orijentaciji i dinamici, tako i prema unutrašnjoj strukturi i citatnim načelima. Do ovakve promene došlo je zbog toga što moda nagriza sopstveno tkivo, odnosno strukturu, pa sa gubljenjem referencijalnosti, ona i sama završava u stadijumu potpune aprstakcije.

Svensen ističe kako je u postmodernizmu „recirkulisanje postajalo sve brže i danas smo u situaciji kada se praktično svi stilovi preklapaju u vremenu. Temporalno rastojanje između 'novog' i recirkulisanje mode postajalo je sve manje, dok nije sasvim nestalo/.../ Sa sve bržim recirkulisanjem dostigli smo tačku u kojoj je moda – tako što u potpunosti realizuje svoj potencijal – poništila sopstvenu logiku”.<sup>169</sup>

To znači da je moda iskoristila sve ranije postojeće mitove, samo kao označitelje za samu sebe. Izvan mode više ne postoje, niti mogu postojati drugi mitovi. Ona je zatvorila semiološki krug, a on, u krajnjem nizu glasi: moda – moda – moda. Iz ovih razloga, nemoguće je uspostaviti novi mitološki niz, pa je to ujedno i kraj individualnog identiteta, a samim tim i bilo kakvog oblika otpora. To postaje i kraj ideološke istorije, odnosno, mogućnost ideološke promene se redukuje do potpune neutralizacije.

Kao što smo videli, specifična moć modnog mitskog sistema, čini da znak postaje dostupan za svaku vrstu intervencije. Moda ga uslovljava. U skladu sa njenom društvenom ulogom, ona se lako i neprestalno širi semiološkim prostorom pronalazeći uvek nove označitelje *ugleda*. Potreba za sve novijim označiteljima *ugleda* u svetu, koji je postao neizvestan i promenljiv, uslovljava je procvat proizvodnje i to ne više proizvodnje koja bi zaista služila svojoj svrsi, obezbeđivanju korisnih predmeta, već, nasuprot tome, došlo je do procvata proizvodnje označitelja, umesto proizvodnje stvarne koristi, proizvodi se simbolička korist. „Potrošnja, više nego ikad, predstavlja iskustvo smešteno u glavi, stvar

---

<sup>169</sup> Laš Fg. H. Svensen, *Filozofija mode*, op. cit., 33.

mozga i uma pre nego proces prostog zadovoljavanja bioloških potreba”,<sup>170</sup> kaže Dejvid Čejni u svojoj analizi životnih stilova i potrošačkog društva. On, dalje, konstatuje da: „prolazeći kroz tržište..sama roba, od idealne upotrebljive vrednosti i dodeljenog joj značenja, postaje materijalna i simbolička pojava proživljenog iskustva”.<sup>171</sup>

Moda usisava u sebe znak (sa svim njegovim istorijskim značenjima), prazni ga od predašnjeg značenja i označava samom sobom. Zato je ona toliko moćan neprijatelj značenja da bi smo danas mogli reći, da ako i postoji još neki znak, na ovom svetu, da nije označen modom, to je zato što ona, u svojoj rušilačkoj i nezaustavljivoj ekspanziji, još nije stigla do njega. Znak pred modom nema izgleda da sačuva značenje, on je semiološki sistem nižeg reda, on je nemoćan. Moda je metasistem ili metamit. Svake godine, svake sezone, svakoga dana i sata, moda troši značenja ovoga sveta, prazni njegove znakove. Budući da čovečanstvo nema semiološki potencijal dovoljan da nadomesti izgubljena značenja, moda prazni semiološki prostor čoveka (odnosno njegov razum, koji počiva na semiologiji, a koji predstavlja čovekov racionalni deo- onaj koji uvek trazi smisao). Današnji svet je postao svet razgrađenog referencijalnog polja, izgubljenih značenja, svet iracionalnog, svet slepe sile.

Zbog toga Bodrijar ukazuje da moda dovodi u pitanje same principe realnosti. Prema njemu, ova zastrašujuća moć mode, proizilazi iz toga, što ona, inkorporirajući sve u sebe, inkorporira i neutrališe *drugog*. Ona ga predstavlja samo kao sopstvenu opoziciju, sopstvenu drugost ili kastriranu drugost, čime čini nemogućim suprotstaviti joj se, jer i samo odbacivanje mode postaje modni čin. S obzirom da je jedino u stabilnim znakovnim sistemima moguće pružiti otpor, moda postaje najveći i najefikasniji neutralizator svakog ideološkog protivnika. On, usled nemogućnosti da uspostavi razliku, više ne može da artikuliše svoj otpor i nestaje. Moć da se uspostavi vidna i značenjska razlika, omogućava promenjivost nekog društvenog poretka. Onda, kada, kako smo već videli, više nije moguće uspostavljanje distinktivne pozicije, svaka subverzija prestaje da bude moguća.

---

<sup>170</sup> Dejvid Čejni, *Životni stilovi*, op. cit., 61.

<sup>171</sup> Ibid., 62.

Bart<sup>172</sup> konstatuje da se pokazalo da je kranje teško suzbiti mit iznutra, jer ono što činimo da bismo se njega oslobodili, iznenada postaje i samo plen mita, prema njemu mit uvek može da znači otpor koji mu se pruža. Na ovome se zasniva i Bodrijarovo<sup>173</sup> stanovište da isčezavanjem principa realnosti, koji nestaje u simulaciji i hiperrealnosti koda, i sama revolucija postaje moguća samo kroz poretke hiperrealnosti. Zbog toga bi svaki subverzivni element morao da bude element višeg logičkog reda ili više instance. Smatrajući da je revolucija zato moguća samo na nivou znaka, Bodrijar jedinu alternativu modi vidi u dekonstrukciji modnog znaka i samog značenjskog principa mode.

### **Moda, mediji i identitet**

Pitanje značaja medijske kulture u savremenom društvu je analizirano kroz mnogobrojne studije, ali koliko god te studije bile suprotstavljene u smislu razumevanja sadržaja ili posledica medijske kulture, sve su saglasne da je danas medijska kulura od presudnog značaja, kao najdominantnija, pa samim tim i najuticajnija. Od Frankfurtske škole, koja je još u prvoj polovini 20. veka, ukazala na postojanje *industrije kulture*, preko Birmingemskog centra za savremene studije kulture, iz druge polovine dvadesetog veka, do današnjih analitičara i teoretičara, medijska kultura je, uglavnom, shvaćena kao tržišno uslovljena i odvojena od pravih potreba svojih konzumenata, već okrenuta plasiranju i formiranju potreba koje su u interesu tržišta i ekonomije, pa samim tim i ideologije vladajućih političkih struktura. Tako, Gi Debor konstatuje da je to „sunce koje nikada ne zalazi nad carstvom moderne pasivnosti”.<sup>174</sup>

Odnos između mode, medijske kulture i identiteta, posebno je značajan za kapitalističku društvenost. Dik Hebdidž,<sup>175</sup> u tom smislu, ukazuje na uticaj masovnih medija, zaključujući da dok društvene grupe i klase žive svoje sve podeljenije i različitije živote, masovni mediji postaju sve odgovorniji, kako za pružanje osnove na kojoj grupe i

---

<sup>172</sup> Bart, Rolan, *Mitologije*, op. cit.

<sup>173</sup> Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, op. cit.

<sup>174</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. cit., 11.

<sup>175</sup> Dik Hebdidž, *Potkulture, značenje stila*, op. cit.

klase konstruišu sliku života, značenja, praksi i vrednosti drugih grupa i klasa, tako i za pružanje slika, predstava i ideja oko kojih se društvena sveukupnost, sastavljena od svih tih odvojenih i podeljenih delova, može pojmiti.

Modni uticaj na formiranje savremenog identiteta sprovodi se, prvenstveno, kroz medijsko plasiranje ideje o *životnom stilu*. Svodeći pitanja života na kategorije *životnog stila* i potrošnje, mediji nude standardizovana pakovanja za svaku potrošačku grupu, pa Hebdidž zaključuje da sredstva medija igraju ključnu ulogu u našem definisanju sopstvenog identiteta. Ona nam pružaju najdostupnije kategorije za klasifikovanje društvenog sveta. Hebdidž naglašava da se iskustvo organizuje, tumači i sjedinjuje u suprotnosti, prvenstveno kroz štampu, televiziju, film i slično.

U analizi odnosa između životnog stila i tržišta, Martin Obrajan (Martin O'Brien)<sup>176</sup> iznosi da su sociolozi, istraživači tržišta i oglašivači uspeli su da do najsitnijih detalja promene ponašanje potrošača i da ga preimenuju u kategorije *životnog stila* doprinoseći, pri tome, razvoju sve jasnijih okvira rasprostranjenosti proizvoda i političkih izraza. Postmodernizam je samo olakšao i omogućio ovakav razvoj jer je stvorio konzumenta koji je indiferentan i pasivan u odnosu na sadržaj koji prima. Snaga medijskog prikaza počiva, ne samo na otuđenoj potrošnji koju nameće, već i na pasivnosti koju spektakl zahteva od konzumenta. Mediji kroz, komunikaciju koja je potpuno jednostrana (u vidu monologa), nameću pasivnost kao jedino moguće rešenje, a u ovome Debor vidi potpuni poraz savremenog sopstva i put ka opštoj banalizaciji.

Prevodeći sve vrednosti u tržišne, mediji nude potrošnju kao jedini mogući stil života. Pa Debor, analizirajući društvo spektakla, iznosi tvrdnju da se „u svojim najrazvijenijim sektorima, koncentrisani kapitalizam orijentiše ka prodaji ‘potpuno opremljenih’ blokova vremena, pri čemu je svaki od njih jedinstvena roba koja u sebi spaja izvestan broj različitih roba”.<sup>177</sup> Životni stil je, prema tome sam vrhunac konzumerizma, odnosno logike potrošačkog društva, on predstavlja „skup očekivanja koja se javljaju u vidu obrazaca

---

<sup>176</sup> Martin O'Brien, "Health and lifestyle: a critical mess?," u *The Sociology of Health Promotion*, ured. R. Bunton, London: Routledge, 1995.

<sup>177</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. cit., 54.

organizovane kontrole nad tek nastalim društvenim neizvesnostima masovnog društva”<sup>178</sup> kako je to formulisao Dejvid Čejni.

Način na koji mediji podstiču potrošnju *potpuno opremljenih blokova vremena* ili *životnog stila*, počinje da se jasno formira od šezdesetih godina XX veka, kada modna prezentacija prestaje da se oslanja na odevni predmet kao takav, a sve više se orijentiše na ono što bi smo mogli nazvati *imidž*, odnosno celovitu predstavu o životu, koja ne podrazumeva samo određenu garderobu već i određeni način na koji se ona nosi, kao i određeni tip ličnosti koji je za to pogodan. Tako se sve više udaljavamo od garderobe a sve više približavamo drugim aspektima izgleda da bi, poslednjih par decenija to što se prodaje postao, upravo, sam *imidž*. Imajući to na umu, čuvena izjava vezana za modnu kuću Diesel, prema kojoj Diesel ne prodaje proizvod, već prodaje stil života,<sup>179</sup> dobija na sve većem značaju.

Vilijam Leis (William Leiss),<sup>180</sup> konstatuje da se u savremenom reklamiranju životnih stilova stvara jedinstven utisak prilikom usklađivanja i prezentovanja ljudi, proizvoda i potrošačkih okolnosti, što je svojstveno za društvenu grupu ili situaciju, a ne za upotrebu, zadovoljstvo ili korist. A, Goldman (Robert Goldman) i Papsion (Stephen Papsion),<sup>181</sup> u tom smislu, kažu da reklamiranje u periodu hipersimbolizma više ne nastoji da prikrije kod - metajezik - estetike robe, već nastoji da taj kod pretvori u obeležje.

U reklamama za garderobu, sve se manja pažnja poklanja određenoj odeći, a sve veća celokupnom utisku koji nam medijska slika prenosi. Sa razvojem medija i, kasnije, kompjuterskom obradom slike, *imidž* dolazi u fazu potpunog *hiperrealizma*, trajno gubeći bliske veze sa realnošću, a koristeći stvarnost samo kao kostur za dalju nadgradnju.

Da bi postao maksimalno tržišno isplativ, odnos prema ličnom stilu ili imidžu, morao je u celosti da se promeni. Sve češće promene kompletnog vizuelnog identiteta, omogućene su plasiranjem *ličnog stila* kao privremene odrednice. Na taj način, *lični stil* je postao važan pokazatelj modne prilagodljivosti. Gubeći karakteristike trajnosti i prepoznatljivosti,

---

<sup>178</sup> Dejvid Čejni, *Životni stilovi*, op. cit., 22.

<sup>179</sup> Teri Džons i Suzi Raston, ured., *Moda danas*, Beograd: Media , 2007, 192.

<sup>180</sup> W. Leiss, S. Kline i S. Jhally, *Social Communication in Advertising: Persons, Products and Images of Well-being*, London: Methuen, 1986.

<sup>181</sup> Robert Goldman i Stephen Papsion, "Advertising in the age of hypersignification," *Theory, Culture and Society*, 11 (1994): 24.

koje su nekada predstavljale samu suštinu ove pojave, *imidž* je postao otuđen i nestalan. Prestao je da bude uslovljen samim korisnikom, da bi postao uslovljen modnim i tržišnim zahtevima, ili kako je Dejvid Čejni konstatovao: „na snazi je globalni racionalizam koji nameću kulturne korporacije dok tragaju za srazmernom ekonomičnošću pri stvaranju ukusa”.<sup>182</sup>

Razmotrićemo odnos identiteta i medija, koji se ispoljava, kako na planu formiranja identiteta u savremenim medijima, tako i na planu formiranja identiteta savremenih medijskih konzumenata. Sa jedne strane imamo stvaraocce identiteta, odnosno medijske ličnosti i propagandu, a sa druge, potrošače i imitatore ovako konstuisanih identiteta.

Mediji nude ideološki konstruisane slike *dobrog* ili *lošeg života*, a vizuelni identitet povezuju sa ovim konstrukcijama. Kroz identifikaciju sa identitetom javnih ličnosti, medijskim konzumentima se nude gotova rešenja. Zbog toga je veoma važno sagledati mehanizme stvaranja medijskog identiteta, među kojima ključnu ulogu ima *stajling*.

Fenomen *stajlinga* mogao bi se objasniti kao skup intervencija koje stručno lice, odnosno *stilista*, obavlja na nekoj medijskoj ličnosti, u cilju konstruisanja ideološki i tržišno prihvatljivog ili isplativog imidža, odnosno medijskog identiteta. Zato bi se ovaj lažni identitet mogao nazvati i *hiperidentitet*, s obzirom da nastaje u kontekstu *hiperrealnosti* koju mediji nude. Ove intervencije podrazumevaju razne vrste fizičkih korektura i modelovanja, počevši od izbora odeće, frizure i boje kose, do plastične hirurgije i drugih načina transformisanja tela, kao što su treninzi, dijete itd.

*Stajling* bi, dalje, morao da bude praćen i korigovanjem držanja, poze i celokupnog nastupa u javnosti. Takav tržišni odnos prema pojavnosti, odnosno imidžu, stvorio je uslove za sve veći značaj *stiliste*. Njegov zadatak je da stvori tržišno i ideološki prihvatljivi identitet, umesto samog subjekta, što doslovno ilustruje Bodrijarovu tezu o nestanku subjekta, odnosno pretvaranju Subjekta u Objekat. Gi Debor, u ovom smislu, konstatuje „agent spektakla koji stupa na pozornicu u ulozi zvezde je sušta suprotnost individui; on je isto toliko neprijatelj sopstvene individualnosti koliko i individualnosti drugih”.<sup>183</sup>

Danas svi znaju da su medijske slike *hiperrealisticke* konstrukcije ali to uopšte ne umanjuje njihov uticaj. Tako Laš Fr.H. Svensen konstatuje „norma je, na taj način, čist

---

<sup>182</sup> Dejvid Čejni, *Životni stilovi*, op. cit., 109.

<sup>183</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. Cit., 23.



proizvod fantazije, ali ona zbog toga ne gubi svoju normativnu funkciju”.<sup>184</sup> Živimo u vremenu kada, iznad svega, stremimo da dostignemo savršenstvo kompjuterski obrađene slike. Ipak, kao što Svensen objašnjava, to nas ne lišava nade nego samo pojačava naše napore. Od fotografa, kamermana, majstora svetla, režisera, šminkera, Photoshop stručnjaka do *stiliste*, svi učestvuju u stvaranju ovog konstrukta, a *javna ličnost* i sama postaje objekat ove aktivnosti.

Kroz stvaranje *hiperidentiteta*, odnosno *stajling*, mediji su pojedincu zadali nedostižne ciljeve, ali, kako smo već konstatovali, njihova nedostižnost nije ih učinila manje poželjnim, nego je, naprotiv, podstakla žudnju i napor konzumenta da ih dosegne. Na ovaj način, ideologija je učvrstila postojeći društveni poredak - opravdala je iracionalnu potrošnju i nekritički odnos prema radu kao sredstvu da se potrošnja omogući (a oba ova principa su u osnovi eksploatacije). Mediji su stvorili predstavu nadljudi, savršenih pojedinaca, koji mogu i da posrnu ili padnu (pa čak i da obole ili umru) ali to ne umanjuje snagu medijski stvorenog privida. Tako Debor konstatuje da su: „medijske zvezde spektakularne predstave živih ljudskih bića, projekcije opšte banalnosti u slike mogućih uloga”.<sup>185</sup>

Kroz neverovatnu silinu medijskih sadržaja, posebno reklama i muzičkih spotova, određeni *imidž* postaje imperativ i čitavi timovi stručnjaka se angažuju na njegovom promovisanju i primenjivanju u sferi javnog života. Gi Debor ukazuje na ovakav odnos između medija, ideologije i pojedinca, odnosno pasivnog konzumenta, tako što zaključuje da „spektakl uništava granicu između sopstva i sveta, gazeći to sopstvo, sa svih strana opkoljeno prisustvom-odsustvom sveta. Spektakl takođe uništava i granicu između istinitog i lažnog, potiskujući neposredno doživljenu istinu ispod konkretnog prisustva lažnog, iza koje stoji čitava organizacija pojavnosti”.<sup>186</sup>

Ovakav mehanizam manipulacije samim životom, relativizuje i komercijalizuje do krajnosti sve elemente javnog, ali i privatnog, pa i života u njegovom biološkom smislu. Tako, deo *imidža* postaje i seks, trudnoća, porođaj, bolest, pa čak i smrt javne ličnosti, a popularnost i komercijalni uspeh postaju sasvim odvojeni od samog pojedinca koji je svoje telo *ustupio* medijima. *Javna ličnost* je samo jedan od onih koji profitiraju na ovom

---

<sup>184</sup> Laš Fg. H. Svensen, *Filozofija mode*, op. cit., 82.

<sup>185</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. Cit., 23.

<sup>186</sup> *Ibid.*, 71.

konstruktu, ali ne i najvažniji *privrednik* ovog proizvodnog lanca. Tako ona, prema tržišnom konceptu, biva inferiorna u odnosu na veličinu medijske kuće, izdavača ili producenta koji u nju ulaže.

Ovo nas vraća na Gi Debora koji je spektakl video kao: „afirmaciju pojavnog i izjednačavanje čitavog društvenog života sa tom pojavnošću”.<sup>187</sup>

Brojne feminističke studije bavile su se analizom ove teme, što smo ranije već razmatrali. Feministička kritika se posebno interesuje za reklame i druge oblike medijske tekstualizacije ženskog tela. U tom smislu, feminizam kritikuje zloupotrebu ženskog tela u medijskoj industriji, industriji zabave, sportu i pornografiji.

Videli smo kako mediji, kao savremeni nosioci ideologije, u doslovnom smislu-proizvođači prizora, posredstvom mode i potrošnje, vrše presudan uticaj na identitet današnjeg čoveka. Oni mu pružaju slike sa kojima on treba da se identifikuje prilikom izgradnje svoje sopstvenosti. To će voditi do toga da subjekt, kroz dalje tržišne procese, nestaje, i sam se pretvarajući u sliku, objekt u rukama tržišno orijentisane ideologije. U kasnim stadijumima kapitalizma, danas, čovekova materijalna stvarnost dovedena je u krajnju neizvesnost. Koji put je čovek prešao da bi do toga došlo, najbolje ćemo uvideti kroz analizu kulturnih identiteta.

#### **4. Kulturni identiteti i specifične označiteljske prakse**

Nakon što smo pokušali da sagledamo čoveka, svet racionalnog i svet iracionalnog koji u njemu obitavaju i povezuju ga sa stvarnošću, istovremeno je zamućujući i iskrivljujući, kao i mitologizaciju koja organizuje i uređuje njegovo postojanje u takvom svetu, sada nam je namera da kroz analizu konkretnih istorijsko-kulturoloških epoha, uvidimo kako se ove zakonitosti ispoljavaju, svaki put utičući na samo poimanje identiteta i namećući specifične identitetske konstrukte, najpogodnije za dato vreme. Kroz analizu predkapitalističkih, rano i razvijенокapitalističkih i na kraju današnjih, liberalnokapitalističkih društvenih zadatosti,

---

<sup>187</sup> Ibid., 10.

pokušaćemo da utvrdimo kako društvene i proizvodne okolnosti utiču na čoveka i njegovo shvatanje samoga sebe, kao i kako utiču na njegovo označavanje.

Pitanje kulturnog identiteta od presudnog je značaja za čoveka jer mu ovaj identitet omogućava da pronade kakve-takve odgovore na pitanja smisla, koja oduvek muče racionalno u njemu. Manuel Kastels<sup>188</sup> navodi kako se kulturni identitet može shvatiti kao proces stvaranja smisla na temelju kulturnog atributa ili srodnog niza kulturnih atributa kojima je data prednost u odnosu prema drugim izvorima smisla. Kulturni identitet omogućava pojedincu da sagleda i uspostavi uzročno-posledične veze sa svetom koji ga okružuje. U snažnoj međusobnoj interakciji, ideologija, identitetska forma i sam čovek, proizvode nizove mogućih odgovora, a sve sa ciljem da opravdaju čovekovu situaciju. Kako Stjuart Hol, u svom poznatom tekstu *The Question of Cultural Identity*<sup>189</sup> (*Pitanje kulturnog identiteta*), napominje, kulturni identiteti prolaze kroz tri faze: *prosvetiteljski subjekt, sociološki subjekt i postmoderni subjekt*, a mi ćemo, radi pokrivanja većeg opsega društvenosti i čoveka, u analizu uzeti i kulturni identitet koji im je prethodio, identitet zajednice, odnosno *identitet predkapitalističkog čoveka*, ali i *kulturni identitet liberalnog kapitalizma*, uslovljen digitalnom paradigmom.

*Identitetska koncepcija predkapitalističkog društva* počivala je, pre svega na osećaju pripadnosti zajednici. Subjekt, sa sebi specifičnim životnim pitanjima i potrebama, nije ni prepoznavan kao takav. U ovoj fazi dominira identitet zajednice, a svaki pojedinac zauzima za sebe predviđenu, specifičnu poziciju u ovako shvaćenoj društvenosti. On ne formira svoj identitet izdvojeno i nezavisano od zadanog okruženja, već kao jedinicu zajedničkog identiteta.

Prosvetiteljstvo i razvoj kapitalizma stvaraju koncepciju *prosvetiteljskog subjekta*. Ona je počivala na izdvojenosti, individualnosti subjekta, koji više ne predstavlja, nužno, deo zajednice, već sam bira svoje neposredno okruženje i njemu adekvatne okolnosti. Smatrajući da je svaki identitet jedinstven, nedeljiv i neponovljiv, prosvetiteljski subjekt napušta ideju o zajedničkom identitetu. Ovakva koncepcija identiteta nadovezuje se na

---

<sup>188</sup> Manuel Castels, *Moć identiteta*, op. cit.

<sup>189</sup> Stuart Hall, "The Question of Cultural Identity," u *Modernity and its Futures*, ured. S. Hall, D. Held i T. Macgru, Cambridge: Polity press, 1992.

učenje poznatog filozofa Dekarta (Rene Descartes) koji je smatrao da je ličnost celovita, da ima sposobnost mišljenja svojom glavom i da je *identična* sa sobom tokom pojedinačnog života.

Danas vidimo da pitanje *identičnosti sa sobom* više nije aktuelno u okvirima koje liberalna ideologija nameće. Upravo *promenljivost sebe*, koja je sprovedena kroz modu, stvorice današnjeg subjekta. Ali, pre toga morao je biti napravljen još neki korak.

Sa industrijalizacijom, koja je usloвила radikalne promene u organizaciji društvenosti, javlja se nova koncepcija identiteta. To je *sociološki subjekt*, radnik, jedan od mnogih. Pojedinaac iznenada shvata da njegova pređašnja *jedinstvenost* gubi smisao, prestaje da bude održiva. On sebe zatiče oslobođenog, ali oslobođenog u svetu u kome se više ne razlikuje od drugih. U periodu dok je trajao proces izdvajanja iz zajedničkog identiteta, čovek je mogao da uspostavi odnos razlike, ali sada, kada su svi oslobođeni, on shvata da je samo jedan od mnogih, zamenjiv, slab i u stalnom strahu da će postati nepotreban. On se tada vezuje za širu društvenu grupu sa kojom deli zajedničke interese, kao što je klasa, zanimanje, nacionalnost...

Uporedo sa ovakvom sudbinom sociološkog subjekta, podređenog interesima kapitalizma, u modernizmu još jedan idenitet gubi bitku za svoj opstanak. To je identitet podređenog, *drugog*. Kako u sopstvenim sredinama, tako i širom sveta, kapitalistička logika potiskuje *drugog*. Svet je podeljen na *ispravne* i *neispravne*, omogućavajući da prvi nastave nemilosrdnu eksploataciju drugih. *Drugi* je odstranjen, kako Fuko<sup>190</sup> u svojoj analizi društvene organizacije naglašava – modernizam odstranjuje gubave.

U sledećoj fazi, sa daljim procvatom zapadnoevropske ekonomije i sa daljim usložnjavanjem tržišta, javlja se i *postmoderni subjekt*. Budući da je on već duboko u zagrljaju mode i iracionalnog, njega karakteriše mnogostrukost i *histerija* identiteta. Identiteti postaju fragmentarni, nestabilni i nejasni. Čovek više nema jednu i jedinstvenu predstavu o tome ko je, gubi poziciju subjekta. U postmodernizmu, videćemo da *drugi* postaje disciplinovan, kako, takođe, sugerise Fuko, a o čemu ćemo, naknadno, više

---

<sup>190</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati- nastanak zatvora*, op. cit.

govoriti. Ovaj proces podudara se sa razvojem mode, koja će, prema Bodrijaru,<sup>191</sup> *drugog* neutralisati.

Kroz uvid u ove promene na identitetu, shvatamo i da je nekadašnja tvrdnja da je čovek kao ličnost jedinstven, kao društveno biće on je kao i neki drugi ljudi, a kao biološka jedinka on je kao i svi drugi ljudi, upravo u odnosu opozicije sa današnjim identitetskim poretkom. Čovek, danas, kao biološka jedinka teži tome da bude jedinstven (posredstvom savremene tehnologije on nadilazi prirodu i *ostale ljude*), a kao ličnost, on je postao isti kao i svi drugi. Dakle, sada se od njih više ne razlikuje po ličnosti, već samo po pojavnosti. Ovo lako možemo da prepoznamo kao ciljeve kapitalističke ideologije i njenog tržišta. Čovek je postao kupac identiteta, kupac razlike, jedan od mnogih koji su kao ličnost isti, odnosno potčinjeni. Moda, kao označiteljska praksa kapitalizma i njegov osnovni društveni princip, u tome je odigrala značajnu ulogu.

Tako dolazimo i do savremenog sveta, koji je, uslovljen razvojem novih tehnologija i novih medija, proizveo još jednu identitetsku poziciju, poziciju koja u najvećoj meri ulazi u iracionalno, to je identitet u procepu paradigmi, izgubljen između analognog i digitalnog, *identitetski koncept liberalnog kapitalizma*, u kome analogni subjekat postaje *drugi*, u odnosu na svog digitalnog dvojnika.

Analiza identitetskih i označiteljskih promena, koje su se desile na ovom putu, pomoći će nam da utvrdimo kakav je uticaj imalo kapitalističko društvo na poimanje čoveka.

#### **4.1 Predkapitalistička društva i identiteti zajednice**

Kulturne identitete predkapitalističkih društava omogućavala je stabilna društvena struktura. Ovakva društva odlikovala je neposredna proizvodnja i neposredna potrošnja. Zajednica je proizvodila udruženim radom, a društveni višak trošila ceremonijalno, kroz različite svetkovine i rituale. Kao što smo već spominjali, osnovna karakteristika predkapitalističkih društava bio je identitet zajednice. U ovo vreme, identitet se shvatao kao

---

<sup>191</sup> Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, op. cit.

*istovetnost*, on je omogućavao da se pripadnici jedne grupe osećaju kao međusobno istovetni u odnosu na drugu grupu, koja se zapaža kao različita. U tom smislu, identitet se definisao kao osećaj pripadnosti nekoj društvenoj grupi (etničkoj, kulturnoj, nacionalnoj, konfesionalnoj itd.), a njegova bitna karakteristika bila je *kontrastivnost*, odnosno, jedinstvo unutar sebe i *različitost* u odnosu na druge. To je značilo da pojedinac postaje svestan svog kulturnog identiteta tek u poređenju sa drugim društvenim grupama i kroz sagledavanje njihovih kulturno-vrednosnih obeležja.

Kulturni identitet tumači se kao svest o posedovanju određenih, *zajedničkih kulturnih obeležja*, koja su imanentna pripadajućoj društvenoj grupi, a među ovim obeležjima, jedno od najvažnijih je specifična vizuelna artikulacija. Praksa često pokazuje kako se, čak i danas, u globalnom i individualizovanom svetu, tradicionalna oglavlja (ukrasi za glavu ili kape) zadržavaju, čak i onda kada je celokupni životni stil i vizuelni identitet već uveliko pomodnjen. I danas se mogu susresti arapi koji uz *klasična* odela nose marame na glavi ili indijci koji nose turbane, a kod nas, na selima, seljaci još nose šajkače.

Kada su u pitanju označiteljske prakse koje vizuelno definišu identitete zajednice, već smo govorili o tome na koji je način svet racionalnog, profanog, uredio označavanje, u cilju uspostavljanja etničke, rodne, klasne i generacijske diferencijacije. Sakralno označavanje, kojim ćemo se kasnije više baviti, još je preciznije utvrđeno, s obzirom da se radi o prestupu. Takođe, ukazali smo na to da je antimoda osnovna karakteristika grupnih označiteljskih praksi, odnosno neophodni uslov za označavanje identiteta zajednice. Da bi grupa uopšte mogla da se prepozna i opstane kao takva, njeni označiteljski principi moraju da budu stabilni.

#### **4.2 Modernizam, koncept *drugog* i individualizacija**

Modernizam i kapitalističko društveno uređenje, koje ga karakteriše, doveli su do preispitivanja svih ranijih identitetskih položaja. Novonastali uslovi postali su složeni i javili su se kao posledica ukrštanja različitih interesa. Kolonijalizam i razvoj industrije, uspon romantizma, ali i tržišta, kao i medija, dovešće će do brojnih i značajnih promena,

kako u raspodeli društvene moći, tako i na označiteljskom planu, a identiteti *drugog* jasno će se izdvojiti u areni klasne, rodne i etničke borbe. Insistirajući na podelama, klasifikacijama i binarnoj logici, modernizam nastoji da čitav svet podeli na međusobne opozicije. Svetlo i tama, Sunce i Mesec, civilizacija i divljaštvo, aktivno i pasivno, muškarac i žena, snaga i slabost, razum i bezumlje, red i nered, ispravno i neispravno, ja i *drugi*... - sve su to dualnosti modernizma. S obzirom da se pozicija moći ispoljava na nivou roda, etniciteta, generacije i klase, možemo zaključiti da se, u svakoj od ovih oblasti, *drugi* definiše kao sve ono što nije beli muškarac, visoke društvene klase.

Identitet *drugog*, pre svega identitet žene, radnika i pripadnika kolonizovanih kultura, naći će se trajno zarobljen u poziciji nemoći. On je označen kao tama, Mesec, divljaštvo, pasivnost, slabost, bezumlje, nered i neispravno. Kako smo kroz dosadašnju analizu videli da ženski identitet, i pored feminističkih težnji, nije doživeo afirmaciju, sa žaljenjem možemo postaviti pitanje da li su feministička učenja i prakse samo dodatno disciplinovale ženu, oslobađajući je kao *snagu mode* i učvršćujući njenu inferiornu poziciju? Simon de Bovoar (Simone De Beauvoir), u delu *Drugi pol (The Second Sex)*,<sup>192</sup> govori o asimetriji muškog i ženskog, koja je, prema njoj, postala očigledna u jednostranoj prirodi seksualnih mitova. Koliko god žene bile prisutne ili vidljive, predstavljanje sveta, kao i sam svet, delo je muškarca. De Bovoar zaključuje da je žena uvek *definsana kao drugo*.

Identitet naroda, mase ili radničke klase, proći će kroz slično istorijsko iskustvo. Sa jedne strane, radnik će, zbog zahteva industrijalizacije, i sam biti podvrgnut, do tada neviđenoj, disciplini. Njegovo označavanje karakterisaće unifome, tačno će mu biti utvrđeno mesto, vreme i način na koji obavlja radni zadatak. Sve brojnija radnička klasa, uprkos teškom i do tada neviđeno produktivnom radu, jedva će obezbeđivati osnovnu egzistenciju. Novonastali medijski sadržaji, oličeni u masovnoj kulturi, nastojaće da nadomeste i potisnu sva neposredna iskustva čoveka, uskoro dolazeći u poziciju da organizacijom televizijskog programa, uređuju sam život. Ekonomska potrošnja postaje jedini legitimni oblik potrošnje. Javlja se velika lična i društvena kriza, pa se, kao i kada je modernistička emancipacija žene u pitanju, u ovo vreme javljaju i prvi radnički pokreti.

---

<sup>192</sup> Simone De Beauvoir, *The Second Sex*, Harmondworth: Penguin, 1964.

Kao što smo već govorili, ova kriza, u oba slučaja, biće kanalisana kroz ekonomsku potrošnju. *Drugi* je pretvoren u potrošača, pasiviziran i upotrebljen protiv sebe samoga.

Govoreći o odnosu roda i društvenosti, koji je značajan kada je u pitanju analiza potrošačke kulture, Marčand (R. W. Marchand)<sup>193</sup> ističe da je moderno masovno društvo, koje se pojavilo u XIX veku, često opisivano kao žensko. On ukazuje na to da je postojalo shvatanje da su *mase* po prirodi ženske, iako nijedna velika evropska zemlja ženama nije dala pravo glasa pre dvadesetih godina XX veka. Povezivanje ova dva pojma proizašlo je iz uverenja da su *mase*, kao i žene, zbog svoje pasivnosti, kapricioznosti i iracionalnosti, lišene samokontrole i proračunatosti, što se smatralo muškim osobinama. Prema mnogim autorima, sama modernost bila je ženskog roda.

Kao što smo iz dosadašnje analize mogli zaključiti, modernost jeste ženskog roda upravo zato što se kapitalizam obraća *drugom* i proizvodi ga kao takvog. *Drugi* postaje objekat ekonomske intervencije, on nije više samo proizvođač, kao nekada. *Drugi* sada mora da postane potrošač. Sa emancipacijom žene i oslobađanjem tržišta, kapitalistički interesi uspevaju da se sliju duboko u društvenu strukturu, da natope njeno tkivo. Posredstvom njih kapitalizam je uspeo da biološko uvede u sfere tržišnog, dakle da ga apstrakuje.

Na globalnom nivou, modernizam je, rukovođen idejom o pravu na eksploataciju *drugog*, doneo kolonijalizam i najradikalnije podelio čitavo čovečanstvo, trajno obezbeđujući neravopravne odnose i pozicije. Šireći svoje interese celim svetom, kapitalizam je i geografsko uveo u sfere ekonomske apstrakcije. U ovom procesu presudnu ulogu je odigrao kolonijalizam. Pripadnici drugih kultura, označeni od strane evropskog čoveka kao *drugi*, gubili su svaku vrednost u očima osvajača. Oni su tretirani sa najvećom surovošću i nipodaštavanjem, a vekovi ropstva belom čoveku, ostavili su ih u trajno neravnopravnoj poziciji i onda kada je zakonska sloboda bila moguća. Prvobitno ropstvo belom čoveku, a zatim oslobađanje robova u radničku klasu i potrošače, dovelo je do promena u identitetu kolonizovanog subjekta.

---

<sup>193</sup> R. W. Marchand, *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity 1920-1940*, Berkley: University of California Press, 1985.



Danas je etnički identitet *drugog* uronjen u modnu medijsku sliku, pa, zajedno sa radnikom i ženom, sada predstavlja samo seksualnu fantaziju belog muškarca. Ajrin Kostera Mejer (Irene Costera Meijer) i Lizbed van Zonen (Lisbet Van Zoonen), analizirajući modele rodnog prikazivanja,<sup>194</sup> ukazuju da rasprostranjenost prizora crnih muških tela u masovnim medijima svedoči o dominantnoj *kolonijalnoj fantaziji*, koja se ispoljava kroz favorizovanje niza *kostima* u kojima crni muškarci postaju vidljivi. Prema ovim autorkama, oni se, kao seksualizovani i idolizovani *drugi*, pojavljuju u reklamama, sportu i pornografiji, u velikoj meri slično načinu kako se predstavljaju i ženska tela.

Degradirajući *drugog* do nivoa seksualnog objekta, predmeta, beli muškarac je trajno učvrstio svoju poziciju moći. Ali, kako u modernizmu ni jedan identitet nije ostao neuzdrman, tako ni identitet belog muškarca, iz visokih društvenih krugova, toga nije bio pošteđen. Uporedo sa izdvajanjem *drugog*, dolazi i do individualizacije identiteta, koja se odnosi na sve klase, a pojedinačni identitet gubi sigurnost koju mi je nekada obezbeđivala zajednica.

Društvene klase gube svoju raniju stabilnost, pa sa industrijskom revolucijom i razvojem građanskog društva pojedinac postaje slobodan da se izdvoji iz društvenih uslovljenosti koje su mu rođenjem zadate. Ujedno, i teško stečeni visoki položaj, postaće trajno doveden u pitanje. Društvena pozicija više ničime nije garantovana, a pojam individualizacije i konkurencije postaje društveno i ekonomski značajan. Sa pojavom povećane individualne estetizacije (iz koje će se javiti kako glamur, tako i dandizam), u drugoj polovini 18. veka, način na koji se pojedinac prezentuje u javnosti, postaje sve više pitanje ličnog izbora, a različitost počinje da se shvata kao kvalitet.

Za razliku od modernističkih uverenja da se identitet mora stvoriti kroz istraživanje i pronalaženje svojih autentičnih potencijala, postmodernizam nameće identitet kao pitanje potrošačkog izbora. Dakle, to nije više nešto što treba pronaći, već postaje nešto što se mora kupiti. Na sledećim stranama pokušaćemo da sagledamo kakve je promene, u nemirnom buržoaskom društvu, pretrpelo označavanje moći i roda, a zatim i kakva je bila sudbina etničkog označavanja u postmodernizmu.

---

<sup>194</sup> Ajrin Kostera Mejer i Lizbed van Zonen, "Rod: od Britni Spirs do Erazma: žene, muškarci i njihovo prikazivanje," *Uvod u studije medija*, ured. A. Brigs i P. Konli, Beograd: Clio, 2005.

### 4.2.1 Dendizam

Modernizam, sa rušenjem pređašnjih granica u odnosima između buržoazije i aristokratije, dovodi do značajne društvene destabilizacije. Dok industrijalizacija uvodi u igru sasvim nova pravila, aristokratija grčevito nastoji za zadržati svoju dominaciju i primorana je da prihvata promene koje je okružuju. Krajem XVIII i početkom XIX veka, širok dijapazon identitetskih stilova, koje karakteriše izrazita spektakularizacija, ukazuje na činjenicu da je pojačana spektakularizacija individualnog identiteta opšta karakteristika modernizma, a pre svega, francuske i engleske kulture toga doba.

Ovo je period kada preoznačavanje uzima punog maha, a *novost*, na planu označavanja, postaje važna distinktivna kategorija. Dolazi do pojedinačne revolucije stilova i teži se, pre svega, originalnosti. Eksces, kao dominantna označiteljska karakteristika, ima presudan uticaj na pojavu novih označiteljskih modela, kao što su glamur i dendizam. Kroz dalju analizu videćemo da će oni, usred masovne standardizacije, racionalizacije i organizacije, biti poslednji blesak zanesenog romantizma. Posle njih, na planu vizuelnog označavanja čoveka, ostaje samo jedan izbor: moda, simulacija razlike, odnosno, industrijski proizvedeni označitelji hegemonije.

Za razliku od glamura, koji je u XIX veku, povezivan sa ženama lakog morala i sumnjivim društvom, dendizam je u vezi sa najistaknutijim i najuglednijim muškarcima epohe. Ovaj označiteljski stil karakteriše izrazito potrošački karakter, ali, važno je istaći, da potrošnja u modernizmu, po prvi put, napušta klasne okvire. Dendizam postaje označiteljski model koji se ne suprotstavlja, već neutrališe klasnu granicu u označavanju. U času kada, među nestabilnom aristokratijom i uticajnim građanstvom, polako počinje da se sklapa društveni sporazum o vladavini najlepših, dendi se pojavljuje kao fantastična, neviđena i neponovljiva individua, istaknuti pojedinac. Ali njegova slava trajaće veoma kratko, industrijska proizvodnja omogućuje umnožavanje stilskih specifičnosti i uskoro se od istaknutih pojedinaca i njihovih sledbenika formiraju specifični društveni tipovi. Dendi je neponovljiva individua u dramatičnom i neravnopravnom sukobu sa stereotipom, ali ishod konflikta je unapred određen: sa razvojem mode, stereotip odnosi potpunu pobedu.

Ovaj pojedinac koji mora da se utopi u masu, ovaj davljenik u bujici, koji pokušava da se spase hvatajući se za stalno nove stilove, napokon biva iscrpljen i gubi ovu bitku. Moda će, kao direktna posledica uvođenja dandizma u industrijske tokove, u nezaustavljivom pohodu, usmrtiti prvo svog tvorca.

Kako je industrijska proizvodnja dovela do preispitivanja odnosa između opšteg i pojedinačnog, to postaje važno pitanje i za analizu označiteljskih principa ovog doba. Umnožavajući karakteristike pojedinačnog, industrijska proizvodnja povezala ga je sa opštim, onemogućavajući stilsko izdvajanje i dovodeći do ideološke homogenizacije. Zanimljivo je da se, u francuskom jeziku, termini *stereotip* i *kliše* pojavljuju već tokom prve dve decenije nakon Revolucije 1789. godine. Prvobitno su bili vezani za štamparski proces i masovno proizvođene otiske metalnih kalupa, ali uskoro će početi da se upotrebljavaju kao metaforični izrazi za opšta mesta i nasleđene ideje. Pojedinac, koji, s početkom modernizma, pokušava da istakne svoju jedinstvenost i neponovljivost, uskoro postaje model (uzor) za novu društvenu pojavu, on gubi na originalnosti, a dobija na tipičnosti, postaje kliše.

Uporedo sa složenom organizacijom i standardizacijom u industrijskoj proizvodnji, javljaju se i pokušaji da se čitava priroda, a zatim i društvenost, podvrgne preciznoj sistematizaciji. Kako naučna, tako i društvena analiza, počinju da poprimaju tabelarni karakter. Vežanost za sitna rasparčavanja dovela je prvo do stvaranja različitih kategorija, a zatim, vršeći još sitnije podele, do mnoštva specifičnih tipova, unutar svake od njih. Međutim, koliko god sitničavo ukazivali na različite tipove i kategorije, ostaje činjenica da svaka od ovih sistematizacija prepoznaje samo mnoštvo. Jedinka se u ovom procesu neminovno gubi i standardizuje, podvrgava se zahtevima opštevažećeg za datu grupu.

Ovako teška situacija, u kojoj se izrazita želja za individualnom afirmacijom suočava sa društvenom klimom koja ne priznaje individuu (već samo tipove, odnosno mase), izrodila je dandija kao tragičnog heroja, koji će u poslednjem individualnom stilskom zanosu razoriti kako samoga sebe, tako i čitav svet.

## Istorijske i stilske karakteristike dendizma

Dendizam se prvobitno javio u Francuskoj, kao direktna posledica društvenih promena koje su vezane za period Buržoaske revolucije. Ovaj stil počinje da se razvija kroz najrazličitije oblike vizuelne ekstravagancije, koja postaje popularna u vremenu oko revolucije. U Francuskoj, gde dolazi do prvih označiteljskih promena, kao rani primeri dendizma pojaviće se *fat* ili *muscadin* (besposleni, dobro obučeni mladić), kao i *petit-maitre*, koji su doživeli procvat tokom starog režima. Tokom devedesetih godina XVIII veka javljaju se *incroyable* (neverovatni) i *fashionable*, da bi tokom restauracije to su bili *gentleman*, *merveilleux*, *dandy*, i *fat*. Tokom Julske monarhije popularni su bili *homme a la mode* i *lion*, dok su *gandin*, *cocodes* i *petit-creve*, ismevani kao njihovi vulgarni naslednici iz doba Drugog carstva.<sup>195</sup> O presudnom uticaju engleske kulture na razvoj ovog stila mnogo govore i termini kao što su *gentleman* (džentlmen) i *dandy* (dendi).

Baveći se kulturološkim uslovima, presudnim za nastanak dendizma, Miranda Gil (Miranda Gill)<sup>196</sup> napominje kako se pojam dendizma javio u pariskoj kulturi tokom drugog talasa anglomanije, krajem dvadesetih godina XIX veka, mada je termin *dendi* prvi put upotrebljen na francuskom još 1813. Ona navodi kako se u engleskoj kulturi, nakon 1789. godine, često smatralo da dendi i imućni ekscentrik pripadaju plemstvu i da su deo nastojanja aristokratije da nakon Francuske revolucije iznova potvrdi svoj identitet. Iako autorka smatra da su takve ličnosti bile privlačne onima koji su u Francuskoj nastojali da rehabilituju sve ugroženiji aristokratski ideal, mi se nećemo složiti da se kod dendizma radi o jednostavnom pokušaju aristokratije da potvrdi svoj identitet. Činjenica je da se ovaj stil, prvobitno, javlja među aristokratijom, ali, samo da bi, ubrzo, u centar društvene pažnje doveo *osobe od stila*, bez obzira za njihovo klasno poreklo. Dendizam je nastao onda kada su prekoračene granice između visokih društvenih klasa. Ova društvena i stilska revolucija, učvrstila je modu kao označitelja moći, umesto porekla ili imovine, koji su ranije to bili. Dendizam je apstrakovao poziciju moći, oslobodio je kao slobodno plutajućeg označitelja.

---

<sup>195</sup> Miranda Gill, *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, Oxford: Oxford University press, 2009.

<sup>196</sup> Ibid.

Odlomak iz Balzakovog (Honoré de Balzac) romana *Gopsek* (1830), najbolje će ilustrovati društvenu poziciju i ulogu dendija, kao značajne i kontroverzne figure modernističkog društva: „Nikom bolje ne stoji odelo, niko ne vozi bolje tandem od njega. Maksim igra, jede i pije sa više gracioznosti od ma koga na svetu. On se razume u konje, šešire, slike. Sve žene su naprosto lude za njim. Godišnje troši oko sto hiljada franaka, a nema nikakvog poseda, niti priznanicu na ime rente. Lutajući vitez naših salona, budoara, bulevara, dvogubi soj koji podseća i na muškarca i na ženu, grof Maksim de Traj je neobični stvor, vičan svemu i ni za šta stručan, štovan i preziran, obavešten i neuk, sklon i dobrom delu i zločinu, čas bezočan čas plemenit, pokriven pre ljagom nego krvlju, s više briga nego griže savesti, zaokupljeniji dobrim varenjem nego mislima, dočaravajući strasti a ne osećajući ništa. Sjajna karika koja bi mogla da sjedini zatvor i visoko društvo...”<sup>197</sup>

Izvanredno zapažanje da dendizam objedinjuje zatvor i visoko društvo, upravo se podudara sa Fukoovom<sup>198</sup> konstatacijom da zatvor predstavlja paradigmu modernističke društvenosti. U tom smislu, primetićemo da se najvažniji principi nove estetike: disciplinovanost i kontrola, podudaraju i sa osnovnim načelima zatvorske kazne. Kod dendija je svaki aspekt egzistencije podvrgnut maksimalnoj kontroli. Javlja se enormna sitničavost u zahtevima.

Pored toga što, kao i svaki pripadnik više klase, mora da bude dostojanstven i distanciran, dendi sprovodi i dublje zahvate na svojoj ličnosti. On disciplinuje svoju emotivnost, sa ciljem da uspostavi apsolutnu emotivnu kontrolu nad samim sobom i da, bez obzira na to šta se dešava, očuva nezainteresovanost, dominaciju. Pravog dendija karakteriše sposobnost da, bez izuzetka, sve društvene aktere odredi kao *druge*, u odnosu na njega samog. Demonstracija moći sprovodi se kroz strogo držanje do indiferencije. Da bi u tome uspeo, dendi mora da odstupa od svake trajne vrednosti, pa etika i estetika menjaju svoje društvene uloge i značenja, a potpuna etička relativizacija, dovodi kako do spoljašnjeg, tako i do unutrašnjeg otuđenja.

Na planu pojavnosti, svaki izraz lica, svaki gest, svaki detalj odeće i držanja, svako jelo i svako piće koje se konzumira, svaka soba u kojoj se sedi i svaki trenutak koji se provodi –

---

<sup>197</sup> Onore De Balzac, *Gopsek*, Sarajevo: Narodna Prosvjeta, 1955, 23.

<sup>198</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati - nastanak zatvora*, op. cit.

sve je moralo da bude lepo, odnosno uređeno, podvrgnuto disciplini. Ekskluzivnost, na kojoj se insistiralo, počivala je na nemilosrdnom isključivanju, eliminaciji *drugog*. Rigidni zahtevi koje je nametao *dobar stil*, a koji su se menjali gotovo iz časa u čas, zahtevali su kako izvanredan trud, tako i izvanrednu obaveštenost. Samo su malobrojni, uz trud i obaveštenost, imali i novčana sredstva (a poželjno je bilo i fizičku lepotu) da bi mogli da opstanu u novonastaloj areni stila i društvenog uticaja.

U XIX veku, Englez, Džordž Brajan Bo Bramel (George Bryan *Beau* Brummell, 1778–1840), sopstvenim identitetom, do kraja će definisati pojam dendija. Njegova shvatanja *dobrog stila* biće toliko zahtevna, da će postati gotovo nedostižna.

Rođen u Vestminsteru, u uglednoj građanskoj porodici koja je imala bliske veze sa plemstvom, Bramel je, veoma rano u mladosti, počeo da se ističe po stilu i držanju. Pošto je brzo stekao veliki ugled, on postaje *arbiter elegantiae* u visokim društvenim krugovima. Njegov stilski i društveni uticaj biće toliki da će poprimiti internacionalni karakter. Na žalost, kada su dani slave prošli, Bramel skončava u ludilu i samoći, do poslednjeg dana negujući svoju pojavu. Stojeći sam u hotelskim sobama gde je, na kraju, živio, on je priređivao veličanstvene prijeme i najavljivao uvažene zvanice. Ludilo, kao krajnji ishod potpune značenjske neutralizacije, logična je posledica dendizma i njegov čest pratilac. To je simbolička smrt koja prethodi materijalnoj, biološkoj, o čemu ćemo kasnije više govoriti.

### **Ekscentrik i dendi: prekršaj i prestup**

U vreme dendizma, modni stilovi su počeli da se javljaju na ličnom nivou, a kretali su se u rasponu od krajnje jednostavnosti, preko gizdavosti, do nehajnosti i odrpanosti, odnosno – od uobičajenog, do ekscentričnog. Ali, dendi, nije smeo da ode ni u jednu od ovih krajnosti, on je mogao samo da referira na njih. Jednostavnost, gizdavost ili odrpanost, u dendizmu, nisu sami po sebi dovoljni, oni moraju da budu preoznačeni – svaki od njih mora da simbolizuje isto – individualnu moć. Najskupoceniji materijali, najlepša nijansa boje, najbolji krojači, najfinija dugmad, *dobar ukus* i *dobra mera* u svojim najzahtevnijim

formama... sve je to morala da sadrži jednostavna odeća jednog dendijskog. Gizdavost je pomerila granicu između rodnog označavanja, vraćajući se na okićenost koju je modernizam već uveliko izbacio iz muške vizuelizacije, a odrpanost je postala estetska provokacija. Poznato je da su neki od dendijskih, kupovali skupocena odela da bi ih prvo iznosila posluga, a tek onda oni sami, sada kao simbol svoje različitosti i nadmoći

U smislu dosadašnje analize, sada možemo da povučemo jasne paralele između dendijskog kao prestupa i ekscentričnosti kao prekršaja u označavanju krize. Stvarna ekscentričnost je, sa pozicije dendijskog, nedopustiva, ona pokazuje da pojedinac nije svestan ili nije zainteresovan za utisak koji će ostaviti, odnosno, spreman je na rizik po pitanju društvenog ugleda. Ekscentrik čini prekršaj, on nasilno lomi postojeće norme označavanja, pa ovaj čin značenski ukazuje na neprihvatanje ukupne društvene zadatosti. S druge strane, dendijski se uvek kreće u prostorima prestupa. On nema želju da društvenu strukturu destabilizuje, nema nameru da joj se suprotstavi, od presudne je važnosti da on bude društveno prihvaćen, asimilovan, dostojan dobrog ugleda. Dendijski želi da, kroz ovaj estetski postupak, osvoji poziciju društvene moći, a ne, kao ekscentrik, da odstupi, rizikujući mogućnost da bude marginalizovan.

Barbe D'Orviji (Barbey d'Aurevilly),<sup>199</sup> još jedan značajan predstavnik ovog stila, insistirao je na razlici između dendijskog i ekscentričnosti, tvrdeći da dendijski i ekscentričnost razdvaja *paskalovsko otkriće* i da je ekscentričnost previše drastična da bi mogla da se pomiri sa dobrim ukusom. Razmatrajući razlike između dendijskog i ekscentričnosti, Barbe D'Orviji izražava uverenje da ove stilove nije moguće porediti, premda ih karakteriše zajednička osnovna karakteristika: i jedan i drugi uvek proizvode neočekivano. Prema D'Orvijevom mišljenju, neobuzdana, divlja i slepa ekscentričnost, ne predstavlja samo revoluciju pojedinca protiv utvrđenog reda i protiv prirode, već se ponekad graniči i sa ludilom. Nasuprot tome, ovaj autor ističe, dendijski se poigrava pravilima tako što ih, ipak, sve vreme poštuje.

Bart, baveći se dendijskim,<sup>200</sup> ukazuje na činjenicu da, koliko god da teži originalnosti, najčešće kroz ličnu intervenciju na odevnom predmetu (po čemu odeća u dendijskom nije

---

<sup>199</sup> Barbe D'Orviji, *Dendijski i dekadencija*, Beograd: centar za izučavanje tradicije- Ukronija, 2007.

<sup>200</sup> Roland Barthes, *The Language of Fashion*, London: Bloomsbury, 2013.

predmet koji je izvršen (*execute*), već obrađen (*traite*)), dendi nikada, zapravo, ne može da je dosegne, upravo zato što forma neponovljivosti odgovara ekscentriku, što ovaj nikada ne bi smeo da postane. Bart iznosi stav da dendizam, nije samo etika, već i tehnika. Prema njemu, dendija čini spoj ta dva, pa ovu praksu poredi sa drugim *asketskim* filozofijama (kao što je, na primer, hindu), gde fizičko ponašanje predstavlja sprovođenje jednog mišljenja. Pošto se to mišljenje, u slučaju dendizma, sastoji u potpuno jedinstvenoj viziji samog sebe, Bart ističe da je dendi osuđen na neprestano izmišljanje beskrajno novih distinktivnih crta, a funkcija *detalja* je upravo u tome da mu omogući da pobegne iz mase i da nikad ne bude uvučen u nju. Ovaj autor zaključuje da je jedinstvenost dendija po esenciji apsolutna, ali u supstanci suzdržana, jer on nikad ne sme da zapadne u ekscentričnost, što je u suštini forma koja se ne da oponašati.

Balansirajući na tankoj liniji između originalnosti i ekscentričnosti, dendi mora da ostane unutar strogih zabrana koje osiguravaju pretup. Zbog toga, njegov stil nikada ne sme postati izraz spontane različitosti, već dendi teži da ga jasno i precizno formuliše. Međutim, sa pojavom masovne industrijske proizvodnje, jasno definisani stilski modeli postaju lako apsorbovani od strane novih modnih trendova. Bart, u tom smislu, napominje da su načini nošenja odeće ograničeni, a ako se ne umešaju neki detalji proizvodnje, brzo se iscrpljuje mogućnost da se vizuelni identitet obnovi. Prema njemu, upravo to se dogodilo u trenutku kad je muška odeća postala isključivo industrijska. Nakon što je lišen svakog utočišta u zanatstvu, dendi je morao da odustane od potpuno singularnog ruha. Bart ističe da čim se neka forma standardizuje, čak i ako je reč o luksuznoj odeći, ona više nikad nije unikatna, konstatujući da je konfekcija zadala prvi smrtonosni udarac dendizmu, koji je, pošto je sveden na slobodu kupovine (lišen kreiranja), jedino mogao da se uguši i da umre.

Društveno uznemirujuć, potencijalno subverzivni, značenjski sadržaj dendizma, ispraznio se u susretu sa masovnom proizvodnjom.



## Dendizam i rodni identiteti

Na isti način kao što je razorio stabilna značenja u strukturi moći, dendizam je počeo da razara i značenja seksualnosti. Moda je ovaj proces, takođe, nastavila do potpune neutralizacije. Usložnjavanje rodnih uloga postaje jedna od osnovnih karakteristika dendizma. Kako muški, tako i ženski identitetski obrasci trpe velike promene. U opsesiji da sve nazove svojim imenom, modernizam produkuje mnoštvo različitih tipova muških i ženskih identiteta. Pa, iako se dendizam smatra, pre svega, muškom estetskom praksom, njegovo delovanje na shvatanje ženskog modernističkog identiteta, takođe je nedvosmisleno. Odnos između polova se u mnogome menja i transformiše se u složene odnose između rodova. Seksualnost se oslobađa biološkog i postaje pitanje ličnog izbora.

Miranda Gil, razmatra odnos dendizma i roda, ukazujući na to da su postojala dva osnovna tipa dendija, koja su se ispoljavala kroz različita shvatanja rodnih uloga. To su bili *grubijan* i *gizdavac* koji su se pojavili u doba Regentstva u Engleskoj. Prvi je bio poznat po želji da šokira publiku svojim smelim avanturama i ispadima, i oličavao je bombastičnu ekscentričnost; drugi tip, dendi koji je sledio savete Boa Bramela, negovao je asketsku, skoro nevidljivu prefinjenost i klonio se spoljašnje ekscentričnosti. *Grubijan* i *gizdavac* odredili su dva pola muške seksualnosti, a svaki od njih će uspostaviti i specifičan odnos prema ženi. Nažalost, u oba slučaja, ovaj odnos ukazuje na činjenicu da žena, u modernizmu, nije napustila, nego učvrstila, poziciju *drugog*.

*Grubijan* je muškarac koji se ponaša dominantno, otvoreno, agresivno, eksentrično, dinamično, on je vrhunski sportista, šaljivdžija. Sve tradicionalno muške osobnosti, u smislu rodnog prikazivanja, dovedene su do svoje krajnosti. Ovaj tip posebno se ogleda u identitetu *lion* (lav), o kome govori Gil, navodeći da *Physiologue du lion*, popularna vrsta štampanog štiva, koja je opisivala tipove parižana, prikazuje ovog gospodina kako duva dim od cigare u lice čestitim ženama, prska blato po prolaznicima, i bičuje svoje konje, nazivajući ga *pobesnelim dendijem* koji ima *ekscentričan ukus* i voli modne egzibicije. *Le lion*, muški modni časopis koji je počeo da izlazi 1842.godine, takođe je bio vođen

pretpostavkom da figura *grubijana* predstavlja vrhunski izraz i uzor popularnog džentlmena.

*Gizdavac*, sa druge strane, i ne primećuje ženu. On je sam predmet sopstvene fascinacije. Homoseksualnost doživljava puni preporod i postaje gotovo javna, iako je strogi zakoni i dalje tretiraju kao ozbiljan prekršaj. Teofil Gotje (Theophile Gautier), u delu *Gospođica de Mopen*, opisuje ovakav prizor, a mi ćemo ga preneti u celosti jer najbolje ilustruje estetsku i moralnu atmosferu tog doba:

„Zaista je neverovatno šta sve osećam prema tom mladiću. Nikad me nijedna žena nije tako čudnovato uzbuđivala. Zvuk njegovog mekog i jasnog glasa potresa mi živce i stvara čudnovato uzbuđenje u meni. Sav se unosim u njegove usne, i želeo bih, kao pčela s cveta, da kupim med iz njegovih reči. U prolazu ako ga dotaknem, sav uzdrhtim, a uveče kad mi na rastanku pruži svoju divnu, meku i nežnu ruku, sav se prenesem na mesto koje je dotakao, i sat posle toga još uvek osećam otisak njegovih prstiju.

Jutros sam ga dugo posmatrao, a on me nije video. Bio sam skriven iza zavese. On je stajao kraj prozora koji se nalazi tačno spram moga prozora. Taj deo dvorca podignut je krajem vladavine Anrija IV, i napola je izgrađen od cigala, a napola od kamena, prema običajima onoga vremena. Prozor je dug, uzan, s nadvratnikom i kamenim balkonom. Teodor – jer ti si, bez sumnje, već pogodio da se o njemu radi – tužno je stajao podlakćen na ogradu i, izgleda, duboko razmišljao. Iza njega je bila napola podignuta teška crvena zavesa od damasta, s velikim cvetovima, koja je padala u širokim naborima i služila kao zadnji plan. Kako je bio lep, i kako se divno isticala njegova crna, bleđa glava kraj te purpurne boje. Dva velika čuperka crne, sjajne kose, kao dva grozda, ljupko su mu padala niz obraze i krasno uokviravala njegovo nežno i pravilno ovalno lice. Pun i obao vrat bio mu je potpuno go, a na sebi je imao kućnu haljinu s širokim rukavima, koja je dosta ličila na žensku haljinu. U ruci je držao žutu lalu koju je sanjareći nemilosrdno kidao i povremeno bacao.

Tračak sunca koji je padoo po zidu odsjajivao se na prozoru, i slika je dobila topao, prozračan ton, da joj nije bila ravna ni neka Đordoneova slika”.<sup>201</sup>

Ovako radikalna promena u pogledu seksualnosti i roda, po mnogima dovodi do patologizacije kako muško – ženskih odnosa, tako i svakoga od njih pojedinačno. Henrike, pišići o ovoj pojavi, zaključuje: „Muška i ženska odjeća tog razdoblja bila je obilježena preteranom ekstravagancijom koja je odražavala svojstvenu seksualnost te epohe. Cvjetanje dendizma s njegovim direktnim imitiranjem ženskih ukrasa kao što su nošenje mufova i kitica cvijeća, može se raznoliko tumačiti. Ali da taj posljednji očajnički trzaj mužjaka da sebi osigura prevlast nad ženkom ima patološko prizvučje, ne može se sumnjati”.<sup>202</sup>

Jasno, ovako specifična situacija na planu artikulacije muškog identiteta, praćena je, isto tako intenzivnim, promenama na ženskoj strani. U novonastalim društvenim previranjima, patrijarhalno društvo nastojace, kao što smo spominjali, da se očuva kao takvo. Na ženski identitet, sa jedne strane, utiče stari model patrijarhalnog uređenja, koji od nje zahteva skromnost i pokornost, a sa druge strane tu su zahtevi novog muškarca, kome nije lako ugoditi. Jedan od poslednjih pokušaja da se, u novim okolnostima, ženski identitet stabilizuje i strogo utvrdi, u Francuskoj je bio Građanski zakonik iz 1804. godine, koji je nastojao da zadrži monolitni model ženskog identiteta, definišući žene kao zavisne od očeva i muževa i posvećene kućnim poslovima. Međutim, ovakvi zakoni više nisu mogli da postignu svoje ciljeve.

Sa raspršivanjem monolitnog ženskog identiteta, pojavljuje se mnoštvo različitih ženskih tipova. Na žalost, za razliku od muškarca, koji je, uprkos svim promenama, uvek uspevao da obezbedi poziciju moći, žena, i pored sveg truda, u tome neće uspeti. Pojava histerije, kao karakteristično ženskog stanja u modernizmu, jasno ukazuje na duboke rascepe u njenom identitetu. Ženski identitet, u ovoj epohi, počinje da se shvata kao nešto dramatično, pa se u literaturi žena opisuje čas kao vesela nimfa, čas kao neutešna udovica, podivljala bahantkinja, zavodljiva Kirka, ili okrutna Medeja. Miranda Gil,<sup>203</sup> zaključuje da su mnoge od ovih karakteristika ženske prirode pripisivane i samoj bolesti histeriji, a,

---

<sup>201</sup> Teofil Gotje, *Gospođica de Mopen*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1953, 43.

<sup>202</sup> Fernando Henriques *Historija prostitucije I*, Zagreb: EPOHA – ZAGREB, 1968, 175.

<sup>203</sup> Miranda Gill, *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, op. cit.

simptomi umerene histerije bili su, istovremeno, i sinonimi za ekscentričnost. Pošto je kriza u ženskom identitetu kanalisana stilskim ekscesom, i sama histerija postaje deo moderne, odnosno poželjne, ženstvenosti.

Među mnogim varijacijama ženskog identiteta, pojavile su se i takve forme koje preispituju poziciju moći, kao što je identitet *lionne* (lavice), u francuskoj kulturi, koji predstavlja pandan muškom identitetu *lion*. Njena uloga bila je kontroverzna, ali i zapažena. Ona se ponašala slobodno i oblačila kao muškarac, što se ranije smatralo neprihvatljivim, ali, sada, androgene žene sve manje izazivaju prezir muškarca i postaju sve popularnije. Mnogi autori, komentarišući te promene, ističu kako je upravo pojava feminiziranog muškarca stvorila uslove i potrebe za ovom vrstom ženskog identiteta. Pa, iako će dominantna etika osuditi i jednu i drugu promenu u označavanju roda, smatrajući ih perverznim, estetika biseksualnosti postaće sveprisutna. U tom smislu, Gil, ističe mali uticaj koji je ovaj trend imao na emancipaciju žene, ukazujući na to da transvestizam i lezbejske scene, koji su se redovno viđali u bordelima, kao i u heteroseksualnim fantazijama iz tog doba, dovode u pitanje pokušaje da se od *lionne* napravi preteča feministkinja. Pošto je kroz neutralizaciju značenja seksualnosti, dendizam oslobodio kako ženski, tako i muški identitet tereta pola, oni su sada bili slobodni da se, umesto međusobnim odnosom, bave svako sopstvenom slavom.

Kao što smo ranije pisali, muškarac nakon ovog turbulentnog perioda, ipak uspeva da se, koliko toliko, vrati u prvobitnu značenjsku stabilnost, ali žena ostaje izgubljena u vrtlogu mode i spektakla. Ovo je rezultiralo ženskim tipovima koje karakteriše težnja da se postane slavan u modnim krugovima. Tokom Julske monarhije, simbolička dominacija nad pariskim društvom bila je osnovni i krajnji cilj *femme a la monde*, koja je pokušala da osvoji slavu istaknutih muškaraca svoga doba. Međutim, njena tragedija ogledala se u činjenici da je takva slava mogla trajati samo nekoliko meseci, nedelja ili čak dana, pošto je pažnju modne javnosti bilo teško zadržati duže od toga. *Femme a la monde* i javno mnjenje bili se međusobno zavisni: ona je želela da je obožavaju, a javnost je tražila zabavu i nešto što će joj privući pažnju. Gil, zaključuje da su i *Femme a la monde* i javno mnjenje bili implicitno patologizovani. *Femme a la monde* je prikazivana kao samoživa i hladna, opsednuta privlačenjem pažnje; javnost je, s druge strane, bila neosetljiva. Autorka dodaje

da je ekscentričnost opisivana uz pomoć metafora koje su istovremeno kulinarske i erotske – *ragout*, *assaisonnement*, *piquant* (vruća, začinjena, pikantna), a koje su sugerisale potrebu za snažnim stimulansima koji treba da pokrenu slabašni libido.

Za razliku od *femme a la monde*, koja je opisivana kao strastvena i puna života, *femme froide* ili ledena žena, kao modni ideal, predstavljala je još jedan korak dalje ka snu o mrtvoj ženi. Miranda Gil napominje kako su njeni nagli pokreti podsećali na mašinu, a stalno su je poredili i sa statuom. Velika privlačnost *femme froide* bila je povezana sa njenom emotivnom hladnoćom, zbog čega je, neshvatljiva i daleka, muškarcima omogućavala da na nju projektuju čitav niz fantazija.

Ulazeći u sferu modnog označavanja i prenoseći značenja svoje seksualnosti na neorgansko, žena se, do krajnosti otuđuje, postaje simbolički i semiološki mrtva. Zato se, nakon što smo sagledali značenjsku relativizaciju i neutralizaciju u dendizmu, a znajući njene posledice po čitavu društvenost i čoveka, ne možemo odupreti utisku da, u kontekstu naše analize, dendizam može biti posmatran i kao poslednja velika žrtva. Posle njega ostala su samo mlaka i nedovoljna žrtvovanja svakodnevne potrošnje.

### **Dendizam i žrtvovanje**

Žrtvovanje unutrašnjeg jedinstva da bi se postiglo jedinstvo sa spoljašnjim, često je pominjano u kritici modernog načina života, a sučeljavanje luksuza i duhovne bede postalo je glavna strategija kritičara potrošnje. Kroz dosadašnju analizu videli smo da je dendizam krajnji domet ove tendencije. Spremnost da se bude do krajnosti disciplinovan, podvrgnut nemilosrdnim zakonima društvenog života i ugleda, praćena slabljenjem vrednosnih sistema i odbacivanjem osećajnosti kao neukusa, omogućila je uspostavljanje totalne kontrole nad pojedincem, lišavajući ga, na emotivnom nivou, čak i prava na život.

Žan-Pol Sartr (Jean-Paul Sartre) govori o ispraznosti spoljne forme, koju je nametao dendizam, naglašavajući razliku između semiološki plodne umetnosti i umetnika kao stvaraoca, i dendizma, koji prelazi na nivo semiološke neplodnosti, odnosno reprodukcije,

simulacije, a kroz odsustvo svake utilitarne, pa i stvaralačke prakse, i do potpune sterilnosti, smrti. Sartr zaključuje da je, kod dendizma, reč o društvu na drugom stupnju, koje se ugleda na društvo umetnika koje su skovali Flober (Gustave Flaubert), Gotje (Theophile Gautier) i teoretičari *l'art pour l'art*. On kaže: „Od tog društva dendi preuzima ideje beskorisnosti, mehaničke solidarnosti i parazitizma. Ali ovo društvo postavlja previsoke uslove svojim članovima. Suštinske odlike umetnika su izobličene, dovedene do krajnosti. Vršenje umetničkog zanata, koje je i dalje veoma utilitarno, pretvara se u puki ceremonijal toalete; kult lepog koji stvara čvrsta i trajna dela preobražava se u naklonost eleganciji, jer je elegancija kratkotrajna, sterilna i trošna; stvaralački čin slikara ili pesnika, lišen srži, poprima lik potpuno beskorisnog čina, u smislu u kojem ga navodi Andre Žid, pa čak i apsurdnog; estetska intervencija se izobličuje u mistifikaciju; strast stvaranja gasne i postaje bezosećanost”.<sup>204</sup>

Naglašavajući naklonost smrti i dekadenciji, koja u dendizmu ide ruku pod ruku sa kultom individualnosti, Sartr zaključuje: „Zbog toga će dendizam biti ‘poslednji prasak junaštva u dekadencijama... sunce na zalasku’”.<sup>205</sup> Smatrajući da dendizam, na taj način, postaje: „društveni ideal potpune sterilnosti u kojoj se kult sopstva poistovećuje sa potiskivanjem sopstva”, Sartr konstatuje da je: „zbog toga Žak Krepe s pravom mogao reći da je ‘samoubistvo najveća sveta tajna dendizma’. Bolje rečeno, dendizam je ‘klub samoubica’, a život njegovih članova ništa drugo nego samoubijanje do iznemoglosti”.<sup>206</sup>

Dakle, smrt dendija nije slučajna. Mnogi tekstovi toga vremena, kao i oni koji se bave analizom ovih pojava, upućuju na zaključak koji je izneo Sartr - dendi se voljno odlučuje za sopstvenu smrt.

U prilog ovim tvrdnjama i Bodler, sa neskrivenim žaljenjem, konstatuje: „Vidi se da se po izvesnim odlikama dendizam graniči sa spiritualizmom i stoicizmom. /.../ Čudan spiritualizam! Za one koji su mu u isti mah i žreci i žrtve, svi složeni materijalni uslovi kojima se potčinjavaju, od besprekorne toalete u svakom trenutku dana i noći do najopasnijih ogledanja snage u sportu, samo je gimnastika podobna da učvrsti volju i

---

<sup>204</sup> Žan-Pol Sartr, “Dendizam i sterilnost,” *Gradac*, 188-189-190 (2013): 117.

<sup>205</sup> *Ibid.*,

<sup>206</sup> *Ibid.*,

disciplinuje dušu. Uistinu, ne grešim potpuno kad dendizam posmatram kao neku vrstu religije. Najokrutnije manastirsko pravilo, neprikosnoveni red *Staraca sa planine* koji je zahtevao samoubisvo od svojih pristalica, nije bio despotskiji niti mu se toliko povinovalo kao ovoj doktrini elegancije i originalnosti, koja i sama nalaže svojim ambicioznim i skrušenim privrženicima, ljudima punim bujnosti, strasti, hrabrosti, uzdržane energije, užasnu formulu *Perinde ac cadaver.*” (*Perinde ac cadaver - Isto kao i leš* - izraz Ignacija Lojole, osnivača jezuitskog reda koji na taj način formuliše zahtev za безусловnom pokornošću)<sup>207</sup>

Ova vrhunska kazna, sibolička smrt koja se transponuje i na materijalni, biološki nivo, a koju je sebi namenio čovek XIX veka, predstavlja njegov poslednji vapaj za iskupljenjem. To je nada da ćemo, primivši zasluženu kaznu, biti ponovo integrisani, da će nam biti oprošteno. U tom smislu, odluku o smrti dendija možemo posmatrati i kao voljnu žrtvu, a dendizam kao poslednje veliko individualno žrtvovanje. Posle njega, u postmodernizmu, moda je učinila žrtvenu praksu opštim principom.

#### **4.3 Postmodernizam**

Vezujući procese globalizacije sa pojavom postmodernizma, neki autori smatraju da bi za početak postmoderne trebalo uzeti period oko 1875. godine i početak imperijalizma. Međutim, kada analiziramo razvoj globalne moći, važno je istaći da je čitava lavina promena, ipak počela, još kotrljanjem jednog kamena- nastankom štampe u XVII veku. Ovo sredstvo prenosa informacija presudna je karika u lancu koji vodi do današnjih dana. Mogućnost da se neki material (informacija) kopira u neoganičenom tiražu, a zatim i jeftino distribuira širokim masama, bila je uslov za napuštanje ličnog ili lokalnog i povezivanje sa opštim ili globalnim. Zato se čitav modernizam vezuje za napuštanje ranijih granica, što se, nedvosmisleno, može povezati sa sprovođenjem zapadnoevropskog uticaja

---

<sup>207</sup> Šarl Bodler, *Slikar modernog života*, Beograd: Službeni glasnik, 2013, 14.

na internacionalnom nivou. U tom smislu, osnovna karakteristika postmodernizma ne može biti njegov globalni karakter.

U ovoj analizi naglasićemo da pored globalnog karaktera, postmodernizam karakteriše i dalji razvoj medija i tržišta, kao i značenjska relativizacija koja je odatle proizašla. Međutim, ni na ovom planu, promene nisu karakteristične samo za vreme postmodernizma. Još u modernizmu, procvat nauke i posebno Anštajnova teorija relativiteta iz 1915.god, u potpunosti će uzdrmati materijalističko viđenje stvarnosti, kako u nauci, tako i u filozofiji i umetnosti. Jedan od najznačajnijih mislilaca epohe, Fridrih Niče (F.Nietzsche), zaključio: „'Subjekt' je samo fikcija: ja o kojem se govori kada se cenzurira egoizam zapravo ne postoji.” Zatim dodaje: „Postoje samo činjenice -rekao bih: ne, činjenice su upravo ono što ne postoji, postoje samo interpretacije...dok reč 'saznanje' ima neki smisao svet je spoznatljiv; inace ga mozemo *interpretirati*, on nema značenje u sebi, već bezbrojna značenja-‘perspektivizam’”.<sup>208</sup> Mnogi avangardni pokreti modernizma svesno se poigravaju sa stvarnošću i njenom interpretacijom, u nameri da je razgrade, a kao svoj doprinos tome, *Dada* će, u ovo doba, iznedriti i fotomontažu. Ovakva intervencija na fotografiji (koja se do tada smatrala vernim prikazom stvarnosti) će, kao što je poznato, ostaviti nepregledne posledice na poimanje realnosti. A, Rihard Huelsenbek (Richard Huelsenbeck)<sup>209</sup> u to vreme, moći će da izjavi kako je pojam stvarnosti potpuno promenjiva vrednost, koja do kraja zavisi od mozga, pa čak i od *osobenih okolnosti svakog mozga*.

Sve dalje okretanje prema *osobenim okolnostima* svakog mozga, odnosno prema sebi (*u zatvorenu unutarlost introspekcije*, kako sugeriše Hana Arent), dovelo je do promena u shvatanju identiteta. Harizmatično, individualističko, vredno Ja, *prosvetiteljskog subjekta*, u međuvremenu se transformisalo u tržišno, materijalističko i relativizovano *ja, sociološkog subjekta*. Posle brojnih revolucionarnih težnji krajem XIX i početkom XX veka, Prvi i Drugi svetski rat (koji su, takođe, rezultat *duha tog vremena*, u smislu *globalnih sukoba*), doveli su do konačnog gubitka poverenja u čoveka. Uzaludnost otpora je lekcija, koju je ovo umanjeno *ja*, tada počelo da uči. Globalizacijom je svet postao suviše veliki da bi mu se čovek mogao suprotstaviti, a gubljenjem vere u mogućnost objektivnog suda, svet

<sup>208</sup> Fridrih Niče, *Volja za moć*, Beograd: Dereta, 2012, 273.

<sup>209</sup> Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism," *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, uređ. Robert Motherwell, 21–48. Cambridge: Harvard University Press, 1981,



postaje i suviše otuđen. Tek odustajući od svojih *mladalačkih* nastojanja da promeni svet, *duh vremena*, krajem 60ih godina prošlog veka, (posle još dva velika razočarenja- Vijetnamski rat i demonstracije '68.) ulazi u svoju novu etapu- postmodernizam. Zbog toga bi se o postmodernizmu moglo govoriti tek nakon 1970. godine, a razdoblje od 1945. godine, do ovog datuma, trebalo bi zvati kasni-modernizam.

Kao osnovna karakteristika postmodernizma, mogla bi se, međutim, prepoznati okolnost da je čovek, u ovom periodu, posredstvom sve razvijenijih medija, primoran da centar svog interesovanja izmesti iz *realnosti* u *hiperrealnost*- odnosno simulaciju realnosti. Nemogućnost dalje neposredne spoznaje, kao ključni problem postmodernizma, dovodi i do zaključka, koji iznosi Maurizio Ferraris<sup>210</sup> (Maurizio Ferraris), kada kaže da u postmoderno doba, problem umetnosti nije više ni onaj moderni problem mogućnosti tehničke reprodukcije, već konstatacija da novo, stvarno, iskustvo prolazi *a priori* preko mreže komunikacija (zbog čega više ne postoji u uzem smislu niti novo, niti stvarno, niti iskustvo). Ovaj autor tvrdi da je ova pojava nepoznata i možda jedini naziv koji joj se može dati jeste *postmoderno*.

Kako se, u vremenu modernizma, nije menjao samo njegov *duh* nego i samo tkivo, procvat ekonomije posle Drugog svetskog rata i stvaranje globalnog tržišta (sa završetkom Hladnog rata) označili su početak jedne radikalno tržišne ere. Na mesto praznine u sistemu vrednosti, koju je napravila Moderna- na mesto nekadašnjeg Boga, došlo je Tržište. U postmodernizmu identitet se gradi koristeći tržište i potrošačke kapacitete pojedinca, a bira se kroz punudu različitih, medijski plasiranih, imidža. Na taj način, pojedinac postaje izuzetno zavistan od vladajuće ideologije. Ovo nas dovodi do teoretičara koji su u postmodernizmu videli i kraj identiteta, odnosno pojavu fragmentiranog, površnog i degradiranog pojedinca koji se dezintegrisao i izgubio smisao.

Ali, postmodernizam je, takođe, prvi put u istoriji, stvorio uslove da se klasni, rodni, etnički ili generacijski identitet prikaže kao ravnopravno vidljiv. Prihvatajući različitost ili heterogenost, kako u smislu emancipatorskih tendencija društvene kritike, tako i kao osnovni ekonomski princip, postmodernizam otvara prostore za mnoge podređene ili

---

<sup>210</sup> Maurizio Ferraris, *Introduction to New Realism*, London: Bloomsbury, 2014.

manjinske grupe. Ovo vreme stvorilo je neophodne uslove, ali isto tako, i neizdržive potrebe, da se pojedinačni ili grupni identitet formira i izrazi kroz spektakularizaciju ili materijalizaciju, postvarenje ideološkog i individualnih sukoba između različitih društvenih grupa i pozicija. Tako se, na sasvim nov način, uspostavljaju spektakularni identiteti onih društvenih zajednica koje su, u ranijim vremenima, bile marginalizovane i nevidljive. Dopuštajući njihovo *uprizorenje*, postmodernizam će disciplinovati *drugog*. Proizvodnja i potrošnja specifičnih označitelja pripadnosti marginalnoj grupi, a zatim i njihovo postepeno uvođenje u hegemoniju, pomoću modnog mita, dovešće do toga da manjinski identitet gubi svoja značenja i postaje samo slika koja se lako smešta u niz bezbrojnih slika postmodernističkog društva. Tako će, upravo emancipatorski procesi postmodernizma do kraja neutralisati značenja ranijih označiteljskih praksi i dovesti do globalnog i homogenog sveta, koji danas poznajemo.

#### **4.3.1 Postkolonijalizam: moda, poslednji konkistador**

Porobljavajući svet i stavljajući ga u službu sopstvenih interesa, beli muškarac je razarao društvene zajednice, njihova značenja i kulturu, učinivši nepopravljivu štetu ukupnom čovečanstvu. U ovom segmentu analize, bavićemo se označiteljskim promenama koje su se javile kao posledica kako kolonijalizma, u modernizmu, tako i postkolonijalnih teorija, u postmodernizmu.

Evropski čovek se, u kolonizovanim sredinama, našao u susretu sa mnoštvom tradicionalnih praksi u ljudskom označavanju. Međutim, samo porobljavanje, kao i prvobitne zabrane u označavanju, koje je on, od početka, nastojao da nametne u kolonizovanim sredinama, bili su manje pogubni od mode, koja je, sve više jačajući, tek u postmodernizmu odnela potpunu semiološku pobedu i neutralisala etničke činjenice. Pored biološkog i geografskog, uvela je i istorijsko u sferu apstrakcije. Nastojaćemo da utvrdimo zašto i kako se, tek sa oslobađanjem od kolonijalnih vlasti, beli čovek uspostavlja kao vrhunski nosilac moći na globalnom nivou.

Pošto se, u borbi da osvoji i zadrži vlast u kolonizovanim sredinama, beli čovek nije služio samo silom, već i kulturom, za našu analizu postaje zanimljivo upravo pitanje kulturnih uticaja, koji se, na planu vizuelnog označavanja, ostvaruju kroz *politiku stila*, kako su je nazvali Polemus i Prokter. Baveći se odnosom politike i vizuelne artikulacije, oni konstatuju: „Politika stila javlja se kad god postoji natjecanje među dvema skupinama. Za vladavine jedne skupine-ideologije-stila, protiv simboličke ikonografije odeće i tjelesnih ideala druge skupine-ideologije-stila provodit će se represija, ismijavat će se ili, katkad, označavati kao 'opscene' i 'pornografske'. No opscenost i pornografija očito su politički zasnovani pojmovi /.../Stilsku represiju ne nalazimo samo na Zapadu. U trećem je svijetu zapadni imperijalizam stvorio imperijalizam zapadnjačke odeće, te su lokalne vladajuće elite, nastale nakon raspada kolonijalizma, ideološki obično bile snažno prozapadne i uporno ustrajavale na poželjnosti zapadnjačkog načina odijevanja“.<sup>211</sup>

Uzimajući u obzir da upravo efekti oslobođenja od kolonijalnih vlasti dovode do procesa pomodnjavanja u postkolonijalnim sredinama, zaključujemo da je ovakav razvoj direktna posledica postmodernističkih i postkolonijalnih teorija koje su svet, oslobađajući ga jednog tlačitelja, predale u ruke drugom. Moć se nije umanjila, samo je promenila svoj oblik. Društvene promene u postmodernizmu dovele su do formiranja novih oblika moći i danas je jasno da se ona, u svetu medija i informacija, ne ispoljava više na isti način kao nekada. Ipak, očigledno je da moć i dalje postoji, da je sveobuhvatnija i celovitija nego ikad i da joj je gotovo nemoguće umaći, bez obzira na kojoj smo tački sveta.

Zbog toga su kritike postkolonijalnih teorija usmerene na pitanje promene pozicije moći, odnosno problematizaciju mete koju postkolonijalna teorija pokušava da pogodi i razori. Da li je mesto na koje ona cilja i dalje mesto na kome se moć i represija nalaze? Da li ona danas promašuje svoj cilj, nehотиčno snažeći samog neprijatelja?

Ko je nastradao u tom sukobu, da li kolonizator ili ono malo slobode za koju su se porobljeni borili?

Odgovor, nažalost, postaje jasan već i na osnovu konstatacije koju iznosi Naomi Klajn (Naomi Klein): „Strani investitori koji pjevaju karaoke u hotelu 'Mountain and Sea' u

---

<sup>211</sup> Ted Polhemus i Lynn Procter, "Moda i antimoda," op. cit., 230.

Rosariu, dio su duge i gorke povijesti kolonijalizma na Filipinima: najprije su došli Španjolci i pokorili ih, zatim su došli Amerikanci sa svojim vojnim bazama, pretvarajući tinejdžersku prostituciju u jednu od najvećih industrija u zemlji. Sada je kolonijalizam mrtav, američka vojska se povukla, a novi imperijalisti su tajvanski i koreanski ugovarači u izvoznim proizvodnim zonama, koji seksualno zlostavljaju 18-godišnjakinje s montažnih linija. Nekoliko slobodnih trgovinskih zona na Filipinima (iako Cavite nije među njima), zapravo su nikle na zemlji koju su samo nekoliko godina ranije zaposjedale američke vojne baze, a širom zemlje radnike iz zone u zonu prevoze u američkim vojnim džipovima pretvorenim u mini-buseve. Za Arnela Salvadora i Zermana Toleda, najveće radosti ekonomske globalizacije dosižu do istoga: gazda je samo zamijenio svoju vojnu odoru odijelom i Ericssonovim mobitelom<sup>212</sup>.

Iz današnje perspektive čini se da je čitav svet postao kolonija. Ideje slobode uvode se putem porobljavanja, prava se sprovode obespravljivanjem, a jednakost se pronalazi u situaciji jednake potčinjenosti. Negri (Antonio Negri) i Hart (Michael Hardt) konstatuju: „Ukratko, što ako je nova paradigma moći, postmoderna suverenost, zamijenila modernu paradigmu i vlada putem različitih hijerarhija hibridnih i razlomljenih singularnosti koje ti teoretičari slave? U tom slučaju, moderni oblici suverenosti ne bi bili više aktualni, a postmoderne i postkolonijalne strategije koje izgledaju oslobađajuće ne bi osporavale nove strategije vladanja već bi se s njima podudarale pa čak ih nehotice i osnaživale!”<sup>213</sup>

Ove probleme sagledaćemo u kontekstu politike odevanja, omogućavajući uvid, kako u označiteljske promene na tom putu, tako i u postojeće stanje. Postavlja se pitanje koliku je ulogu imala moda u uspostavljanju, održavanju i jačanju današnjeg sistema moći, kao i kakve su krajnje konsekvence opšteg pomodnjavanja. Iz perspektive analize odevanja, moglo bi se zaključiti da je moć, modifikujući se od kolonijalne, do onoga što Negri i Hart nazivaju *Imperijom*, prošla kroz četiri značajne faze:

---

<sup>212</sup> Naomi Klein, *No Logo*, Zagreb: V.B.Z. d.o.o., 2002, 313.

<sup>213</sup> Antonio Negri i Majkl Hardt, *Imperij*, Zagreb: Multimedijalni institut, Arkzin d.o.o., 2003, 123.

1. kada je kolonizovani *divljak* novost sam po sebi, i kada se njegova *divljačka estetika* prikazuje kao otkriće Zapadnog čoveka, odnosno kada dolazi do susreta dve antimodne civilizacije (od kojih jedna upravo ulazi u fazu modernosti),

2. kada beli čovek nastoji da *divljaka civilizuje*, odnosno nametne mu ograničenja i obaveze na planu vizelne artikulacije,

3. kada je, uglavnom, tek nakon kolonijalnog ropstva, lokalna prozapadna vlast uvela neophodnost prelaska na zapadni odevni kod, kao sinonim prosperiteta i *oslobođenja od tradicionalnih stega* i kada se on pod prisilom primenjuje kao utopijski antimodni princip, odnosno faza prelaska iz vojnog u kulturni kolonijalizam,

4. kada moda postaje imperativ, kako za *divljaka*, tako i za *kolonizatora*, a karakteriše je isključivo *dobrovoljna* primena, odnosno, ono što, sa raznim ogradama, možemo nazvati *potrošačka slobodna volja*.

### **Sustret ideologija**

Sa procvatom tehnologije, komunikacija, medija, transporta i nauka, modernizam je uspostavio neprikosnovenu vladavinu progresa koja se nezaustavljivo prelivala iz vrelih kazana Evrope i Amerike. Ništa na svetu nije izbeglo ovom potopu. Ali, ideja nije bila unaprediti ceo svet, već podrediti ceo svet sopstvenom napretku. Evropocentrična logika ustrojila je ukupno čovečanstvo, a talas modernističkih promena zahtevao je da se čitav svet pretvori u beskrajn niz *događaja* koji se smenjuju nepojmljivom brzinom. Smatrajući sebe *civilizovanijim, razvijenijim i više čovekom*, beli čovek sve stavlja u funkciju sopstvenih potreba, pa kolonijalizam vidimo kao sredstvo, ali i uslov da se, u ovom periodu, omogući vrtoglavi napredak zapadne kulture, koji nam je poznat.

Pošto je eksploatacija u korenu njegovog odnosa prema *drugom*, osim robovlasništva, koje se zadržalo sve do druge polovine XIX veka, beli čovek je ovakav rezon izražavao i kroz brojne ljudske *zoo-vrtove*, koji su, u isto vreme, nicali širom zapadnog sveta. Više od 25.000 ljudi, primoranih na ulogu eksponata, prikazivano je na ovim izložbama, često i po cenu života. Pripadnici različitih etničkih zajednica i plemena, u ograđenim prostorima u

kojima je inscenirano njihovo *prirodno* okruženje, predstavljali su *još jedno otkriće belog žoveka*, koji je zahvaljujući svojim moćima učinio nemoguće i zašao gde *ljudska noga nikada nije kročila*. Posetioци su bili u prilici da šetaju okolo, razgledaju i komentarišu, bezbedno udaljeni i odvojeni ogradom ili žicom. Beli čovek potvrđivao je sopstvenu *nadmoć* i apsolutnu inferiornost *drugog* koji je stajao pred njim kao egzotična zver zatvorena u kavezu.

Pošto su ovakve okolnosti dugo vremena uticale na kulturnu interakciju, postkolonijalni svet se susreo sa problemom modernistički uspostavljene nejednakosti, koja se pokazala mnogo dubljom i tvrdokornijom od onoga što bi neutralisale političke reforme. Način mišljenja, koji se sa obe strane formirao, u prethodnim vekovima, onemogućio je ostvarivanje jednakosti, čak i onda kada je ona postala moguća na nivou dekreta. Svet je ostao prepolovljen, a razaranja misaonih i jezičkih konstrukcija koje održavaju *status quo* delovalo je kao jedini put do istinskog oslobođenja.

Uviđajući da je na principima binarnih opozicija utemeljeno čitavo moderno društvo, postkolonijalne teorije pokušavaju da demistifikuju i raskrinkaju ovako uspostavljen centar moći. One kritikuju zapadni sistem reprezentacije zasnovan na binarnim opozicijama i na hegelovsko-marksističkoj koncepciji istorije. Binarna opozicija podrazumevala je da merila Zapada i njegovog pogleda na stepen *razvijenosti* ili *civilizovanosti*, postanu merila za sve ono što je drugačije ili različito od njega. Zato postkolonijalne studije nastoje da dekonstruišu evropsku tradiciju, u kojoj je jedan pol određen kao pozitivan a drugi kao negativan, ukazujući na to da su kulturni uticaji, i pored političke jednosmernosti, uvek bili obostrani, odnosno dvosmerni. Smatrajući da je uticaj kolonijalizma na formiranje modernosti, bio mnogo širi nego što je bukvalno i faktičko podjarmljivanje ili vladanje tuđim teritorijama, postkolonijalne teorije nastoje da istaknu i afirmišu kulturno delovanje i uticaje diskriminiranih sredina. Odnos nadređenih i podređenih ne posmatra se jednostavno kao odnos između agresora i žrtve, već kao složen odnos koji nijednu stranu ne ostavlja netaknutom.

U tom smislu, na označiteljskom planu, može se utvrditi da moda, koja postaje sve značajnije obeležje zapadnjačkog oblačenja, veoma brzo prihvata uticaje stranih kultura, a

*orijentalni ukus*, koji se u to vreme promovisao u Evropi, najbliže bi se mogao objasniti upravo *orijentalizmom*, kako ga je video Edvard Said (Edward Said).<sup>214</sup>

U knjizi *Orijentalizam*, koja je izvršila ogroman uticaj na postkolonijalne teorije, Saidovo razumevanje kolonijalnih odnosa zasniva se na Fukoovom tumačenju produktivne prirode znanja/moći, koja obezbeđuje diskurzivnu konstrukciju saznanja i njegovo povezivanje s hijerarhijama moći. Pojmom *orijentalizma* obeležava se diskurzivna konstrukcija Orijeanta koja omogućava da se sva heterogenost ovog geografski i kulturološki raznolikog podneblja, svede na jednu homogenu kulturološko-geografsku celinu koja se shvata kao *inertna prirodna činjenica*, a, od Bliskog istoka, preko arapskog sveta do Indije i čak Dalekog istoka, povezuje je slika koja taj svet predstavlja kao slab, lukav, nepredvidiv, pasivan, sklon despotizmu, povodljiv, senzualan, feminiziran, rasno inferioran, kulturno zaostao i kao takav, apsolutno *drugi*, zbog čega postaje jasno zašto su u evropsku modu stigli samo daleki odsjaji orijentalnog sjaja.

Prema Gracieti Butaci (Grazietta Butazzi),<sup>215</sup> u eklekticismu koji obeležava XIX vek, egzotičnost ima veliko značenje, a naročito u drugoj polovini veka, kada se pojavio *mavarski ukus*, omiljen nakon osvajanja Maroka i Alžira. Ovome se može dodati i moda Japana i japanskih umjetničkih predmeta, koja prožima prvo razdoblje secesije, ali i uticaji iz Kine i Indije. Ukazujući na popularnost indijskih tkanina, koje su od šesnaestog veka dovozili portugalski brodovi, Butaci napominje da je zanimanje za egzotične tkanine bilo toliko da je *Compagnie des Indes*, u drugoj polovini veka, odlučila da ih proizvodi na licu mesta, prema evropskim dekorativnim modelima. Modni uticaji *orijentalnih civilizacija*, bili su podstaknuti idejom da je strani svet mističan, čudan i zavodljiv, što je odgovalo viziji žene kao objekta uživanja u muškom pogledu. Ipak, Butaci ističe da povezanost dalekih kultura s modom, u smislu forme, gotovo da nije postojala, a odlučujuća uloga visoke mode sprečavala je širenje takvih ideja na planu ukusa i elegancije.

Zbog ovih činjenica, kada govorimo o uticajima koje su, na zapadnu civilizaciju, imale porobljene kulture, važno je zapaziti da, iako su uticaji obostrani, kako sugerišu postkolonijalne teorije, ipak postoji dramatična neravnoteža u njihovoj silini. Dok su

---

<sup>214</sup> Edvard Said, *Orijentalizam*, Beograd: Čigoja štampa, 2000.

<sup>215</sup> Grazietta Butazzi, *La Mode, art historie, societe*, Paris: Hachette, 1983.

tradicionalne forme označavanja gotovo u celosti urušene, zapadna moda prima samo *daleki sjaj* orijentalne estetike, a, kulturni uticaji kolonizovanih sredina deluju samo površno i tiču se, pre svega, proizvodnje tekstila. Oni nemaju gotovo nikakav uticaj na formu i značenja zapadne odevne prakse, što jasno pokazuje da je njihov ideološki uticaj beznačajan, premda se kulturni uticaji, možda i mogu nazreti.

### **Emancipacija potrošača**

*Ljudi se bore i gube bitku, a cilj za koji su se borili ostvari se usprkos njihovom porazu, a onda se pokaže da to nije ono što su htjeli, a drugi ljudi moraju se boriti za ono što su oni htjeli ali pod drugim imenom.*

William Morris

Modernizam je doveo do sukoba različitih civilizacija i različitih društvenih dinamika. Zapadni svet je, u svom osvajačkom pohodu, čitavo čovečanstvo stavio u funkciju sopstvenog napretka i nemilosrdnom eksploatacijom doveo do trajno neravnopravnih pozicija na nivou svetske raspodele moći. Tek sa *oslobodenjem* od kolonijalne vlasti, potlačeni narodi postaju slobodni da i sami uzmu učešća u modernim vremenima, a, jedan od prvih koraka na putu *modernizacije*, bilo je uvođenje zapadnjačkog odevnog koda, koji je trebalo da izjednači pregovaračke pozicije suprotstavljenih strana. Zbog toga će, upravo lokalne vlasti, sprovesti najradikalniju dekulturnizaciju u svojim sredinama. Beli čovek je fizički napustio presto ali na njegovom mestu ostali su da sede njegovi nevidljivi naslednici, njegov interes i njegova logika.



*Primitivne* zajednice morale su velikom brzinom da se integrišu u tokove modernog sveta, a da bi to bilo moguće, morale su da odustanu od tradicionalnih vrednosti koje su ih u tome sputavale i koje su se, najočiglednije, ispoljavale upravo u domenu vizuelnog identiteta i politike označavanja. Tradicionalno označavanje etničkih grupa, kao praksa antimodnog označavanja, zamenjeno je klasičnim muškim odelom, simbolom Zapadnog čoveka i modernizma, koje je, takođe, nepromenjivo i antimodno. Ukazujući na značaj koji vizuelna artikulacija subjekta ima, u političkoj sferi, Polemus i Prokter<sup>216</sup> ističu da je još Karl Marks (Karl Marx) utvrdio da ideološka manipulacija uvek sledi ekonomsku i političku dominaciju, pa zaključuju da se izgledom (kao izrazom ideologije) takođe može manipulirati, kroz stvaranje lažne svesti o stilu, prema kojoj se ljudi moraju odevati, ne u stilu zajednice s kojom se društveno i ideološki poistovećuju, već u stilu koji propisuje vladajuće društveno tijelo.

Pošto je promenom načina odevanja, trebalo promeniti i samu stvarnost ili društvenu strukturu, možemo zaključiti da se, kod ovakve označiteljske smene, radi o primeni *utopijskog stila antimodnog odevanja*. Ovaj stil, iako značenjski statičan, shvata se kao revolucionaran pošto ukazuje na *mogućnost promene*. Za razliku od mode, koja nameće model kontinuiranog menjanja, utopijski antimodni stilovi predlažu samo jednu specifičnu promjenu, linearan pomak od A do B: „Utopijski su stilovi antimodni, a ne modni, zbog toga što zagovaraju jednu jedinu promjenu u novi *status quo*, a ne promjenu samu. Oni su uvijek pokušaj da se kao mogućnost supostavi i simbolički javno razglasi specifično idealno društvo. U pravoj se modi to nikad ne događa. Sustav modne promjene može se vidjeti kao cikličan ili spiralan, ali on nikad nije linearan i nikad se ne kreće prema nekom specifičnom, definiranom cilju“<sup>217</sup>.

Posredstvom kulture i utopijskih stilova, kolonizator nastoji da svoj model realnosti, za koji tvrdi da je apsolutan i besprekoran, predstavi kao neophodan i samim starosedecima. Kolonizovano stanovništvo preplavljeno je negativnim slikama o samima sebi i svojoj kulturi, kao i idealizovanim slikama o kolonizatoru, pa Skot Nezbit (Scott Nesbit)

---

<sup>216</sup> Ted Polhemus i Lynn Procter, "Moda i antimoda," op. cit.

<sup>217</sup> Ibid., 231.

konstatuje da: „ovo nipodaštavanje egzistencije domorodaca kao ljudskog bića, kolonizatoru pruža skoro božansko prisustvo i moć“.<sup>218</sup>

Međutim, drastični postupci nisu uvek i podjednako uspešni. Upravo zbog otpora koji se javlja prilikom sprovođenja jakog kulturološkog pritiska, u mnogim zajednicama pojavljuju se različiti oblici kulturoloških devijacija, a prema Negriju i Hartu, čak je i savremeni fundamentalizam direktna posledica ovakvog delovanja. U tom smislu, Ali Mazrui (Ali Mazrui)<sup>219</sup> piše o problemima sa kojima su se susretali državni činovnici, u pokušajima da dosledno primene novi kulturalni kod u Africi. Smatrajući da slučaj Masaja, koji odbijaju da prihvate zapadnu označiteljsku praksu, predstavlja *otmeni* čin čiste kulturne tvrdoglavosti, Mazrui ističe da se pojavio narod koji se odbio da se ukrca na voz pozapadene odeće, navodeći kako je državnog službenika, zaduženog za područje Masailand u Tanzaniji, naročito frustriralo to što je primetio da su se, čak i oni Masaji, koji su bili moderno obrazovani, čvrsto držali tradicionalnih načina ukrašavanja.

Ovaj sukob, na početku surov i nemilosrdan, na kraju je utihnuo. Kako su stege modernističkog ropstva popuštale, tako su jačale stege postmodernizma, zasnovane na potrošački shvaćenim *ličnim slobodama* i slobodnom tržištu. Potrošač je postao osnovni element društva, a, njegova etnička pripadnost, tradicija, odnosno kulturno nasleđe, postaju shvaćani samo kao, još jedna, tržišna kategorija. Kolonizovani narodi oslobođeni su kao novi potrošači, pa se mnoge paralele ukazuju između posmodernističkih i postkolonijalističkih teorija i razvoja globalnog tržišta, a poslednja instanca na ovom putu postaje upravo moda, svet ustrojen na principima formalne apstrakcije.

## **Razmena razlika**

Postkolonijalne studije se, proizilazeći iz postmoderne teorije, razvijaju paralelno i u istim okvirima sa studijama kulture. I jedne i druge teže analizi i kritici modernizma,

---

<sup>218</sup> Skot Nezbit, "Mitovi o domorocima", *Teme*, 4, (2005): 521.

<sup>219</sup> Ali Mazrui, "The Robes of Rebellion: Sex, Dress and Politics in Africa," u *Social Aspects of Human Body*, urd. Ted Polhemus, London: Penguin Books, 1978.

zadržavajući jasnu emancipatorsku tendenciju, i protive se svakom vidu esencijalizacije u tumačenju kulturnih pojava, zasnovanom na binarnoj logici, kao i na prosvetiteljskom i modernizacijskom progresivizmu. Dodatno, i jedne i druge su fokusirane na probleme stvarne, materijalne i diskurzivne hegemonije. Težnja da se ospori *zvanični* poredak znančenja i kulture Zapada, ne bi li se u tom novoosvojenom prostoru pronašlo mesta za sve moguće različitosti, a sve sa ciljem da se izbegnu vrednosni sudovi koji su usloveli raniju društvenu strukturu, dovodi ih do radikalnog odbacivanja koncepata definisanih nacionalnih i kulturnih identiteta i svake identitetske homogenosti.

Odbacivanjem sistema dominacije, zasnovanog na promociji *prirodnih, samorazumljivih*, odnosno kako je pokazano, društvenokonstruisanih vrednosti, i negiranjem postojanja stabilnih identiteta, došlo se do potpune destabilizacije identitetskih struktura i svih ranijih pozicija koje su iz njih proizilazile. Postmodernistički teoretičari su, zbog Dirkegovog<sup>220</sup> (Émile Durkheim) i Marksovog rada, bili prisiljeni da prihvate, kako *socijalnu konstrukciju stvarnosti*, tako i činjenicu da se *prirodni simboli* shvataju kao takvi, samo zbog uticaja *kolektivnih reprezentacija i društvenih činjenica*, kako ih je nazvao Dirkem. Prema ovim shvatanjima, čovek *uči* šta je *prirodno i stvarno*, a šta je *neprirodno i lažno*, pa različiti ljudi, u različitim društvima ili različitim istorijskim periodima, mogu potpuno drugačije da definišu te pojmove i razgraniče ta područja značenja. Ističući da su *svetost prirodne stvarnosti* i osuđivanje *neprirodnog*, uvek ideološka oružja za očuvanje društvenosti, odnosno političkog *statusa quo*, postmodernistički teoretičari zaključuju da dekretom odrediti da je nešto prirodno, ukazuje na pokušaj da se to izmakne van granica rasuđivanja i kritičkog vrednovanja.

Saznanje da su i kolonizatorska čizma i drevni plemenski običaji samo društveno uslovljeni konstrukti, pa samim tim i jednake vrednosti, odnosno bezvredni, dovelo je u istu ravan sve identitetske zadatosti. Čovek je postao *slobodan* da identitet bira među beskrajnim nizovima jednakovrednih činilaca, odnosno u prostorima *istovetnih različitosti*, a do problema koji se, kao posledica ovakvog stanovišta javio, došlo je zbog činjenice da su različitosti savremenog sveta postale određene tržištem. Negri i Hardt, u tom smislu, konstatuju: „Sam marketing je praksa zasnovana na razlikama, a što je više razlika to se

---

<sup>220</sup> Emil Dirkem, *Pravila sociološke metode*, Novi Sad: Mediterran publishing, 2012.

može razviti više marketinških strategija. Sve više hibridno i raznoliko stanovništvo umnožava broj 'ciljanih tržišta' kojima pojedinačno pristupaju konkretne marketinške strategije – jedna za latinoameričke homoseksualce između osamnaest i dvadesetdvije godine, druga za kineskoameričke tinejdžere i tako dalje. Postmoderni marketing prepoznaje razliku svake robe i svakoga segmenta stanovništva, podešavajući prema tome svoje strategije. Svaka razlika je prigoda. (...) U stvari, stari modernistički oblici rasističke i seksističke teorije izraziti su neprijatelji te nove korporacijske kulture. Korporacije nastoje uključiti razliku unutar svoga područja delovanja. (...) globalnu politiku razlike što ju je uspostavilo svjetsko tržište ne obelježavaju slobodna igra i jednakost, već nametanje novih hijerarhija, ili ustvari stalan proces hijerarhijskoga nametanja. (...) Postmodernizam je doista logika pomoću koje deluje globalni kapital”<sup>221</sup>

Upravo zbog toga što nehotice omogućava dalji procvat kapitalizma, a time i neravnopravnosti, postkolonijalna kritika se često smatrala pomodnom strategijom zapadne inteligencije emigranata, koja je posle pada Berlinskog zida i stvaranja unipolarnog sveta multinacionalnog kapitalizma, uz pomoć tekstualne analize i analize diskursa, relativizovala i depolitizovala analize stvarnih problema postkolonijalnog sveta. Kako Nil Lazarus (Neil Lazarus)<sup>222</sup> navodi, u svojoj analizi postkolonijalnih studija, mnogi kritičari postmoderne, kao Arif Dirlik (Arif Dirlik) i Entoni Apia (Anthony Appiah) ukazuju na postkolonijalnost kao na *stanje inteligencije globalnog kapitalizma* i ove teoretičare smatraju posrednicima u trgovini kulturnom robom, odnosno, vide ih kao direktno uključene u sistem kome se, navodno, suprotstavljaju.

U kontekstu iznesene kritike, navešćemo Negrija i Harta, koji ovu oštricu pokušavaju da ublaže rečima: „Kada smo počeli razmatrati ideologije korporacijskoga kapitala i svjetskoga tržišta, uvidjeli smo da su strategije moći zaobišle postmoderne i postkolonijalne teoretičare koji su zagovarali politiku razlike, fluidnosti i hibridnost kako bi se suprotstavili dualizmima i esencijalizmu moderne suverenosti. Moć je napustila tvrđavu koju oni napadaju i kružila je sve do njihove pozadine da bi im se pridružila pri napadu u ime razlike. Ti su se teoretičari našli u prilici da kucaju na otvorena vrata. Ne želimo

---

<sup>221</sup> Antonio Negri i Majkl Hardt, *Imperij*, op. cit., 135.

<sup>222</sup> Neil Lazarus, ured., *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studie*, Camdrige: Cambridge University Press, 2004.

nagovijestiti da su postmoderni i /ili postkolonijalni teoretičari na neki način lakeji globalnoga kapitala i svjetskoga tržišta. Anthony Appiah i Arif Dirlik nisu baš velikodušni kada postavljaju te autore u položaj ‘a comprador intelligentsia’ i ‘inteligencije globalnoga kapitalizma’.

Nema potrebe sumnjati u demokratske, egalitarne pa čak ponekad i protukapitalističke želje koje motiviraju veliki dio tih područja rada, ali važno je istražiti korisnost tih teorija u kontekstu nove paradigme moći. Taj novi neprijatelj je ne samo otporan na stara oružja već se u stvari njima hrani i tako pridružuje svojim tobožnjim neprijateljima upotrebljavajući ih do kraja. Živjela razlika! Dole esencijalistički dualizmi!”<sup>223</sup>

Baveći se u ovom tekstu prvenstveno politikom odevanja, primetićemo da, iako se različitosti umnožavaju, modna dominacija ipak ne popušta svoj stisak, već se proširuje, integrišući ove razlike u sebe. U primeru takmičenja za *Miss sveta* vidimo da učesnice pripadaju različitim etničkim grupama, odnosno da su različite boje kože, ali njihove različitosti potpuno su neutralizovane principima koji ih nadilaze. One se samo prividno razlikuju, služe stvaranju iluzije o skupu različitih kultura iste važnosti, a zapravo, sve su predstavnice iste kulture, njihove razlike se tope u kazanu multinacionalnog kapitalizma i estetike istog. Razlike u sistemu razgrađenog refencijalnog polja, koje uspostavlja logika mode i neoliberalnog kapitala, prestaju da budu moguće. Moda sve vrednosti podređuje sopstvenom kodu, pa tako i etnicitet, koji se kroz modu prividno oslobađa, zapravo postaje neutralisan, oslobađajući međutim, samu modu ili sam odevni predmet.

Smatrajući da odevanje, često više od reči, govori o društvenoj strukturi, nužno je da se zapitamo da li su ciljevi emancipacije ostvareni? Da li zaista živimo u svetu razlika i heterogenosti, kakvim se današnje društvo predstavlja? Ali Mazrui,<sup>224</sup> nasuprot uspehom opijenih emancipatora, ukazuje na to da je upravo zapadnjačka odeća bila najuspešnije kulturno nasleđe koje je Zapad ostavio ostatku sveta, pa zaključuje da se, jednostavnom upotrebom zapadnjačke košulje i pantalona, velikom brzinom sprovodi homogenizacija čitavog čovečanstva.

---

<sup>223</sup> Antonio Negri i Majkl Hardt, *Imperij*, op. cit., 123.

<sup>224</sup> Ali Mazrui, “The Robes of Rebellion: Sex, Dress and Politics in Africa,” op. cit.

## Heterogenost ili nova homogenost?

Prilikom analize stila uočavamo da do konfuzije u shvatanju homogenosti i heterogenosti dolazi na nivou shvatanja mode, a proizilazi iz dileme da li modu sagledavati kao jednu jedinstvenu pojavu ili kao beskrajni niz razlika koje se neprekidno smenjuju.

Moda neutrališući značenja koja u sebe uvlači zapravo stvara privid stalne promene, a ne promenu kao takvu. Zbog toga beskrajnu raznolikost modnih stilova koji koegzistiraju, a od kojih neki sadrže i najrazličitije etno elemente, ne možemo prihvatiti kao odraz heterogenosti. Pravu heterogenost trebalo bi tražiti u odstupanjima od mode, u onome što koegzistira sa samom modom. Nažalost, ovde se pridružujemo kritici postkolonijalnih teorija upravo zbog toga što sve manje toga ostaje izvan modnog delovanja. Čitav svet postao je moderan i u tom smislu ne heterogen, već homogeniji nego ikada.

Bez obzira na to koja je odevna praksa *prirodna* i prihvatajući tezu da ni jedna nije takva, ostaje zaključak da u današnjem svetu dolazi do potpunog odsustva svakog drugog odevnog principa. Moda neutrališe sve izvan sebe same, a beskrajne smene unutar nje, samo su posledica tržišnih zahteva i disciplinarnih svojstava ekonomske potrošnje.

Logika mode i logika globalnog tržišta, koje se u današnje vreme promovišu kao demokratske i egalitarne, u svojoj suštini su totalitarne i isključive na način koji ne stavlja *drugog* u poziciju manje vrednosti, već ga u potpunosti isključuje i neutrališe. U tom smislu, moramo izvesti zaključak da je čovek oslobođen samo kao kupac, a da su slobode za koje se izborio, samo potrošačke. Isključivost ovih sistema prikriva se simulacijom razlike i razmenom obrazaca. Kako moda zadržava samo spektakl proizvodnje, dok se zapravo radi samo o reprodukciji, postaje nam jasno i zašto su ovakvi sistemi najradikalnija homogenizacija koja je ikada sprovedena. Prisustvujemo spektaklu razlike, a neverovatna silina ovoga privida zamagljuje nam oči pred činjenicom da danas i dalje imamo robove i ljudske *zoo vrtove*, samo što oni, kao i životinjski, ponekad pružaju veći komfor. Tako, jeftina radna snaga iz trećeg sveta skapava od celodnevnog rada *na crno*, odnosno bez i jednog validnog dokumenta (dakle, politički obespravljena podjednako kao i crni robovi nekada), a masajske žene i deca, kao i brojna druga plemena, postaju veštački sačuvan

anahronizam, održavan samo radi interesa turističke industrije. Polemus i Prokter, zaključuju: „Ti kenijski Masai nisu pretrpjeli istu represiju stila kao njihovi suplemennici u Tanzaniji (...) koji su lišeni svoje plemenske odjeće. Umjesto toga, Masai iz Kenije zaštićeni su poput ugrožene vrste i – očuvani kao u hladetini – služe kao turistička atrakcija, poput mnogih plemena američkih Indijanaca. Bez želje da se takvo stanje osuđuje, ne može se ne osvrnuti na neprirodnost novog načina života Masaia kao živa muzeja fotografskih modela. U tom svjetlu, umjetna se krzna na manekenkama čine autentičnijim i prirodnijim odrazom stvarnosti društvenih činjenica modernog života kakav on jest, čak i u dalekoj Keniji“.<sup>225</sup>

O modi, kao presudnom faktoru uspostavljanja dominacije nad nezapadnim zajednicama, možemo govoriti tek od nastanka globalnog tržišta. Od vremena kada nije bilo dovoljno oblačiti se u zapadnom maniru, već je postalo neophodno oblačiti se *moderno*. Ova situacija u kulturološki splet uvodi sasvim nove elemente, a promene trpe i jedni i drugi, izjednačavajući se pred ideologijom tržišne ekonomije koja od obećavane kulturološke eksplozije završava u modnoj imploziji svake razlike.

#### **4.4 Liberalni kapitalizam i digitalna paradigma: izvođenje identiteta u procepu paradigmi**

Nakon što smo sagledali identitet i njegovu artikulaciju, od predkapitalističkih vremena do danas, sada ćemo u analizu označiteljskih praksi uključiti i savremenost. Prilikom nastojanja da sagledamo promene do kojih je, poslednjih godina, sa jačanjem ideologije liberalnog kapitalizma, došlo u ljudskoj pojavnosti i shvatanju identiteta, u prvi plan dolazi činjenica da je savremeni život posredovan digitalno obrađenom slikom. Neposredna realnost nestala je ispod *hiperrealističkog* pokrivača, sakrivena je u *simulaciji* i *prividu*, krije se u samom srcu digitalnog koda i danas više ne predstavlja krajnji perceptivni učinak, već samo sirovinu za njegovu digitalnu reinterpretaciju. *Realan* svet postao je samo jedan od mogućih, ali ne i neophodnih uslova za ovaj proces. Nadograđen je i preformulisan,

---

<sup>225</sup> Ted Polhemus i Lynn Procter, "Moda i antimoda," op. cit., 235.

prekodiran u binarne parove, čija manipulacija je postala jedina realnost koja nam je dostupna.

Beskrajna promenljivost digitalnog sveta, nestalnost, neverodostojnost, nepouzdanost, iskliznuće iz prostora i vremena, svedenost na totalitarnost apsolutne subjektivnosti, nereferentnost, pa time i izopštenost iz svakog sistema, učinili su od današnjeg sveta, pa tako i svih nas koji u njemu živimo, prostore i objekte amorfnosti. Zato ćemo nastojati da kroz analizu različitih oblika digitalizacije stvarnosti u kibernetičkoj paradigmi uvidimo načine na koje se, prema rečima Marine Gržinić, „subjekt formira, reformira, deformira i transformira, odnosno kako je individuum suočen s nizom specifičnih načina konstrukcije subjekta u različitim produkcijskim i diskurzivnim oblicima. To ima nepredvidive, ali produktivne reperkusije i na njegov identitet, ili bolje rečeno neidentitet”.<sup>226</sup>

S obzirom da u virtuelnu realnost, za sada, ulazimo svesnim činom, neke od ključnih karakteristika našeg virtuelnog pojavljivanja jesu *volja* da se u ovom prostoru predstavimo i *moгуćnost* da odaberemo način na koji ćemo to učiniti. Zapravo, ne radi se samo o mogućnosti, već i o *nužnosti* da se na neki način prikažemo, ukoliko želimo da budemo deo virtuelne zajednice. Budući da se: „bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena/pripremljena za pokazivanje, može nazvati kulturalnim performansom”,<sup>227</sup> postaje jasno da *izvođenje sopstvenosti* u virtuelnoj realnosti predstavlja dominantan oblik kulturalnog performansa današnjice.

Razlika između *čvrste* i virtuelne realnosti najviše se ogleda u odnosu prema ulogama koje u njima izvodimo. Zajedničko za obe paradigme jeste da pojedinac može biti, istovremeno ili naizmenično, u većem broju različitih uloga. Može biti poslovni partner, roditelj, ljubavnik, dete, vernik itd. U analognoj paradigmi tome se suprotstavljaju trenuci kada smo sami, kada smo *ono što jesmo*, kada nam nije važno ili ne znamo da nas neko gleda, odnosno kada se ponašamo na nereprezentativan način. Za razliku od toga, u virtuelnoj realnosti svaki naš postupak je izložen pogledu i toga bi trebalo da smo sve vreme svesni. Nereprezentativno ponašanje ovde je svedeno samo na prostor ili trenutak u

---

<sup>226</sup> Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Zagreb: MEANDAR, 1998, 119/120.

<sup>227</sup> Vujanović Ana i Jovičević Aleksandra, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 29.



kome nismo svesni da nas neko, ipak, posmatra. Takođe, uloge, koje u *stvarnom životu* uglavnom imaju nekakvu međusobnu saglasnost, odnosno ne isključuju jedna drugu (osim u slučajevima psihičkih oboljenja), u virtuelnoj realnosti ne moraju biti koherentne. Naš identitet je ovde izdvojen na različita *polja prikazivanja* u kojima simultano možemo zauzimati najrazličitije pozicije. Možemo biti atraktivna plavuša sa visokim obrazovanjem i zavidnim primanjima, sredovečan muškarac koji je u potrazi za seksualnim partnerom istog pola, tinejdžer koji igra neku od društvenih igara...Kao takvi, možemo nesmetano živeti neograničeno veliki broj *on-line* života istovremeno.

S obzirom da je jedna od ključnih karakteristika virtuelne realnosti njena *potencijalnost*, jasno je da osnovna karakteristika virtuelnog tela postaje njegov *identitetski potencijal*. Za razliku od stabilnih, linearnih i koherentnih identiteta kakvi su nam poznati iz analogne paradigme, digitalna paradigma omogućava postojanje mnogostrukih, nekoherentnih i promenljivih identitetskih konstrukcija. Tako, Marina Gržinić objašnjava potencijalnost virtuelne realnosti kao *ono što opstaje u mogućnosti*, ali, dodaje ona, kao takvo ima stvarne učinke i određuje stvarni status subjekta.

Do opisanih promena u shvatanju identiteta, u prvom redu dolazi jer se, kao posledica udruživanja mašine i subjekta, rađa ahronično, odnosno hibridno vreme. „Ahronično vrijeme je kao sintetizirana slika virtualno, skoro beskonačna zaliha trenutaka, dužina, simultanosti, povezanih ili račvasto rascijepljenih linija; vrijeme koje u cjelini možemo ponovo definirati i ponoviti: potencialno vrijeme”.<sup>228</sup>

Pošto ovaj proces dovodi do nestanka unutrašnjeg vremena, a time i sposobnosti da formiramo sećanje, krajnji rezultat postaje gubljenje osećanja. Sa razgradnjom sećanja i promenom osećanja iz afekta u efekat, nestaje i mogućnost konstrukcije razlike. Lični identitet, koji počiva na uspostavljanju odnosa sličnosti i distinkcije, na taj način postaje nemoguć. Ahronično vrijeme (beskonačna zaliha trenutaka, dužina, simultanosti) je zato u tesnoj vezi sa šizofrenijom i podvojenim ličnostima, odnosno individuama koje imaju promjenjiva područja identiteta. Subjekt je, prema rečima Gržinićeve, „prisiljen misliti o sebi kao o nekom drugom ili nečemu posve drugačijem. Tu, nemamo više posla s

---

<sup>228</sup> Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, op. cit., 121.

integracijom subjektovog iskustva u velikom Drugom, u polju intersubjektivne simboličke tradicije, već smo suočeni s radikalnim izmicanjem (samo)identiteta”.<sup>229</sup>

Najveća promena do koje dolazi sa nestankom vremena, osećanja i sećanja je nemogućnost integracije subjekta u simboličku zajednicu, odnosno potpuni gubitak subjektovog simboličkog identita.

### **Diskurzivna priroda identiteta**

Nastanak ahroničnog vremena, subjekta suočava sa sasvim novim uslovima konstrukcije identiteta. U nemogućnosti da se postavi prema svetu oslanjajući se na sopstvena sećanja, osećanja ili uspostavljajući odnose sličnosti i razlike, subjekat je primoran da se neprestano identitetski rekonfigurira, odnosno da se, sa promenom okolnosti, stalno iznova konstruiše. Zato se savremeni odnos prema identitetu može razmatrati i kroz poststrukturalističke teorije. Prema njima ne postoji ništa što bi se moglo smatrati neposrednom stvarnošću već se ona uvek proizvodi u procesu izvođenja.

Ana Vujanović i Jovićević Aleksandra, kažu: „ako se izvedba posmatra kao performativna, polazi se od stava da se izvođenjem ne prenosi, ne predstavlja, nego: proizvodi značenje. Tako posmatrana izvedba dakle nije i ne može biti ni samo mimetička niti samo ekspresivna, već je uvek (i) performativna u smislu da joj unapred-data, značenjski celovita i stabilna stvarnost ni u krajnjoj instanci ne prethodi, već se pojavljuje kao njen redistributivni učinak. Dekonstruktivistički rečeno, početnog izvora nikada nema, svaka je izvedba na izvestan način 'trag traga'. Između izvedbe kao teksta i okružujućih tekstova nema drugih odnosa osim interproizvodnje u kojoj su oboje samo trenutak u neprekidnoj proizvodnji stvarnosti”.<sup>230</sup>

Ako pretpostavimo ovu tezu, identitet koji izvodimo u *tvrdj realnosti* u potpunosti možemo poistovetiti sa onim koji stvaramo u virtuelnom okruženju. Svojim postupcima mi uvek proizvodimo identitet, on ne postoji izvan datog trenutka. Ali, šta predstavlja dati trenutak, odnosno koja su njegova ograničenja?

---

<sup>229</sup> Ibid., 119/120.

<sup>230</sup> Ana Vujanović i Jovićević Aleksandra, *Uvod u studije performansa*, op. cit., 63.

Prema Džudit Batler,<sup>231</sup> materijalno, porozno telo, uvek predstavlja skup materije i diskursa normi koji je, po pravilu, nasilan i opresivan. Subjekt *izvodi svoj identitet* u okviru unapred zadatih ideoloških granica, odnosno identitet se konstruiše kao proizvod spoljnih i unutrašnjih zahteva koji karakteristišu dati momenat. Batler zaključuje da se performans kao *omeđeni čin* razlikuje od performativnosti, koja se sastoji u ponavljanju normi koje prethode, ograničavaju i nadilaze izvođača. Ova autorka ističe da norme ne mogu da se posmatraju kao fabrikacija izvođačeve *volje* ili *izbora*, pa ono što je *izvedeno* (*performed*) služi da prikrije, ako ne i porekne ono što ostaje nejasno, nesvesno, ili neizvodljivo (*unperformable*).

Dakle, kako u *tvrdj*, tako i u virtuelnoj realnosti, naše izvođenje identiteta je uvek omeđeno, uslovljeno kako diskursima normi, tako i individualnim mogućnostima. Insistiranje na diskurzivnoj prirodi identiteta vodi do krajnosti gde se identitet shvata kao vrsta *performansa* koji se generiše izborom različitih uloga u okviru određene *estetike egzistencije*. Identet pliva između stvarnosti i fikcije, ili samo među različitim fikcijama, i neprestano se gubi i refiguriše. Upravo zbog toga, do izražaja dolazi problem identitetske nestabilnosti koji nastaje kao posledica toga što virtuelna stvarnost stvara osećanje pripadanja i poziciju identiteta samo dok je korisnik *konektovan*. Korisnici su gotovo sasvim slobodni da biraju identitet, preuzimaju zamišljene, a ne društveno nametnute uloge, da do maksimuma uključe svet imaginacije, što dodatno relativizuje čak i pretpostavke o identitetu kao fleksibilnom i hibridnom. Ovakva situacija virtuelne identitete oslobađa ranijih rasnih, klasnih, rodnih ili etničkih podela. Ali, čak i ako pretpostavimo da će ovako osvojene slobode dovesti do novih i kreativnih vidova povezivanja među ljudima, ostaje pitanje šta se dešava kada problematično postane samo sopstvo kome je navodno omogućeno da se slobodno povezuje, udružuje i komunicira?

Savremeni život i virtuelna realnost ne nude nam mogućnost da pronađemo *pravog sebe*, već da odgovorimo na sve veći broj društvenih očekivanja odjednom. Istovremeno, prikazujući sve ono što smatramo sobom, ili za šta bi smo voleli da nas drugi smatraju, mi se ne približavamo sebi, već još dublje prikrivamo ono što zapravo jesmo. Ovu situaciju odlično opisuje Debor u *Društvu Spektakla* kada piše: „Kada se stvarni svet preobrazi u puke slike, puke slike postaju stvarna bića, koja efikasno podstiču hipnotičko ponašanje.

---

<sup>231</sup> Džudit Batler, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, op. cit.

Pošto je zadatak spektakla da nam putem različitih, specijalizovanih oblika posredovanja *pokazuje* svet koji više ne može biti direktno doživljen, on, neminovno, na prostoru kojim je nekada vladao dodir, daje prednost pogledu: najapstraktnije i najnepouzdanije čulo najbolje se prilagođava opštoj apstraktnosti sadašnjeg društva. Ali spektakl nisu samo slike, niti samo slike i ton. To je sve što izmiče čovekovoju aktivnosti, sve što ometa i zavarava njegovu sposobnost preispitivanja i korekcije. To je suprotnost dijalogu. Spektakl se regeneriše svuda gde *predstavljanje* postaje nezavisno”.<sup>232</sup>

Šta se, dakle, dešava kada u virtuelnom svetu *predstavljanje* postane nezavisno, fizička telesnost izgubi svoju relevantnost, a projekcija korisničkih fantazija zauzme njeno nekadašnje mesto?

### **Kontrola i rekonfiguracija**

Pošto se pitanjima identiteta ne možemo baviti izvan pitanja ideologije, nužno je da se utvrdi da li smo zahvaljujući novoosvojenim prostorima virtuelnosti zaista postali slobodniji ili su se mehanizami kontrole smestili još dublje u pojedinca?

Uspostavljajući odnos *intersubjektivnosti* sa svojim virtuelnim dvojnikom i time postajući izvođač pred samim sobom, čovek je, u virtuelnoj realnosti, postao i sopstveni supervizor. I nije se samo duplirao, u najmanju ruku se utrostručio. Pored *starog sebe* dobio je još i *željenog sebe*, kao i *sebe koji i ne zna da je tu*, odnosno skup detaljnih informacija o sebi koje je nenamerno i nesvesno dostavio najširem krugu pojedinaca i institucija.

Kritikal Art Esembl (Critical Art Esemble) ističu da ovo, navodno oslobođeno telo, mnogo košta: „Plaćeno je gubitkom individualnog suvereniteta, ne samo od strane onih koji koriste net, već od svih ljudi u tehnološki zasićenim društvima. Zajedno sa virtuelnim telom došao je i njegov fašistički rođak, telo podataka- mnogo razvijeniji virtuelni obik koji postoji samo zato da bi potpuno služio korporativnoj i policijskoj državi”.<sup>233</sup>

U tom smislu postaje jasno i na koji način zahtev za performativnošću savremenog znanja i moći zamenjuje paradigmu *discipline*, karakterističnu za XVIII i XIX vek, o čemu

---

<sup>232</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. cit., 12.

<sup>233</sup> Critical Art Esemble, *Digitalni partizani*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2000, 44.

govori i teoretičar performansa Džon Mekenzi (Jon McKenzie).<sup>234</sup> Pošto izvodi samoga sebe pred samim sobom, subjekat se pretvara u onoga koji nadgleda i kontroliše telo pozajmljeno od proizvodnog sistema. Telo postaje razvlašćeno, ono ima sve manje veze sa svojim nosiocem i počinje da se shvata kao profesionalni aparat koji zahteva stalnu nadogradnju ne bi li odgovorio sve većim zahtevima moderne proizvodnje: „Po prvi put u ljudskoj istoriji, postoji jedna globalno donimantna politička ekonomija – politička ekonomija kapitalizma. Pod ovim režimom, pojedinci iz različitih društvenih grupa i klasa biće primorani da potčine svoja tela rekonfiguraciji da bi efikasnije funkcionisali pod opsesivno racionalnim imperativima pankapitalizma (proizvodnja, potrošnja i red). Pod rekonfiguracijom se podrazumeva stapanje organskog i elektromehaničkog”.<sup>235</sup>

Još od XIX veka, sa povećanom upotrebom naučne aparature (posebno teleskopa i kasnije mikroskopa) dolazi do sve većeg unapređivanja percepcije, koja menja naše prirodno iskustvo razdaljine i dimenzija, ali proširujući čovekove vidike, istovremeno ga otuđuje od sveta koji posmatra. Tako, Džonatan Kreri (Jonathan Crary)<sup>236</sup> postavlja pitanje da li je već u 19. veku posmatrač uopšte više subjekt? Ovo pitanje postaje sve aktuelnije sada kada smo, u virtuelnoj realnosti, svedoci simbioze visoke tehnologije i čovekovog tela. Funkcija ekrana menja se od projekcije prema protezi. Ovakva situacija čoveka, prema Gržinićevoj, stavlja u rascepljenu poziciju. S jedne strane, čini se da je u tom odnosu riječ o idealizovanom, bestelesnom iskustvu koje implicitno obećava moć, a sa druge strane, kao da je telo „zbog mase nastavaka i posrednika dio medicinskog eksperimenta i tako na osjetilnom polju skoro razvlašćeno”.<sup>237</sup>

Prema teorijama koje se bave problematikom postljudskog razvoja, mi smo uveliko u fazi privikavanja na ovako nastale identitetske formacije. Živimo u vremenu kada se sve češće suočavamo sa pretkiborškim tehnološkim dodacima telu. Jasno je da virtuelna realnost i digitalno obrađena slika imaju širok spektar uticaja na ove promene. Pa ipak, u masovno prisutnim hirurškim korekcijama, koje su trenutno aktuelne, još uvek se radi samo

---

<sup>234</sup> Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice, od discipline do izvedbe*, Zagreb: Centar za dramsku umetnost, 2006.

<sup>235</sup> Critical Art Esemble, *Digitalni partizani*, op. cit., 87.

<sup>236</sup> Johnatan Crary, *Techniques of the Observer : on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Ma : MIT, 1990.

<sup>237</sup> Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, op. cit., 109/110 .

o organskim rekombinacijama lišenim tehnologije. To je, međutim, samo prvi korak, pa Kritikal Art Esembl konstatuju: „Ono što je stvarno važno u vezi s ovim razvojem jeste normalizacija tehnološke intervencije nepovezane sa pitanjima bolesti i /ili smrti. Ekstremna invazija na telo kao društveno prihvaćena praksa jeste ključni korak u razvitku kiborga”.<sup>238</sup>

U umetnosti je ovaj problem postao aktuelan još krajem 1980ih i početkom 1990ih godina, kada su postmodernističke teorije kulture i roda još više razradile teorije tela i oblike njegove eksploatacije, kao što su pornografija, sado-mazohizam, fetišizam, opsesija seksualnošću i telesnom estetikom (mladost i lepota), kao i probleme sa polom, odnosno rodnom. Telesni i video performansi Stelarka (Stelarc), Eni Sprinkl (Annie Sprinkle) i Orlan (Orlan) su ovaj prikaz doveli do ekstrema. Za naše istraživanje još važnije od ovoga postaje uvođenje elektronskih pomagala i preispitivanje odnosa tela, odnosno čoveka i mašine. Stelark, Marsel Li Rok (Marcel Lee Rock), Eni Sprinkl i drugi, bavili su se autobiografskim izvođenjem ovog odnosa. Telo i mašina uspostavljaju veze koje ruše njihove pređašnje granice.

Vujanović Ana i Jovičević Aleksandra, ističu da se: „iza ovih 'težno-fantazija' (Leman) korišćenjem elektronskih proteza, opet pomalja pitanje identiteta. Takvi 'zahvati' koji sve više postaju stvarni, pokazatelji su ispitivanja identiteta na koje umetnost performansa odgovara izlaganjem unutrašnjosti sopstvenog tela, još brže nego što čini tehnologija, kako bi 'rasčistila' sa rodnim i drugim identitetima, kojima prekoračuje u epohu u kojoj nijedan identitet nije samorazumljiv i garantovan unapred”.<sup>239</sup>

Kao očekivana posledica sjedinjavanja ljudskog tela i visoke tehnologije dolazi i do ključne promene u shvatanju čoveka. Marina Gržinić navodi Slavoj Žižeka koji, odgovarajući na večno pitanje kibernetičke realnosti, da li kompjuteri mogu misliti ili ne, kaže da odgovor leži u logici obrnute metafore, koja umesto da računar shvata kao model čovekovog mozga, sam mozak shvata kao računar od krvi i mesa, odnosno čoveka definiše kao prirodnog robota.

---

<sup>238</sup> Critical Art Esemble, *Digitalni partizani*, op. cit., 99/100.

<sup>239</sup> Ana Vujanović i Jovičević Aleksandra, *Uvod u studije performansa*, op. cit., 97.

Savremena tehnologija dovela je čoveka u jednu sasvim novu i do sada nepoznatu situaciju. Udružen sa mašinom, subjekat više ni sam ne zna da raspozna sopstvene granice. On je i spolja i iznutra uslovljen novonastalim okolnostima.

Međutim, beskrajne mogućnosti prikazivanja nisu produkovale očekivane promene u ličnom izrazu, naprotiv. Kritikal Art Esembl ističe da mogućnosti prikazivanja tela kao nevidljivog, kiborškog, tehno, porno, rekombinovanog, fantomskog itd., uglavnom nisu otišle dalje od tipskog prikazivanja slika seksualnosti. U savremenoj vizuelnoj artikulaciji identiteta dominantna je postala unificiranost, a razmatrajući značaj digitalne slike za održavanje i jačanje ideologije, Kritikal Art Esembl konstatuju: „Trenutno je tehnologija stvaranja slika podeljena između fotografske i postfotografske – one koja beleži i one koja predstavlja. Ova podela veoma dobro korespondira sa Althusserovom podelom društvenog na Represivni Državni Aparat (RDA) i Ideološki Državni Aparat (IDA)”.<sup>240</sup> Digitalno obrađena fotografija i estetska hirurgija plasirali su i omogućili estetsku i ideološku homogenizaciju neviđenih razmera.

Pa ipak, dok velika većina ljudi stremi dostizanju normi koje nameće manipulacija digitalne fotografije, u izgradnji vizuelnog identiteta marginalnih društvenih grupacija prisutni su i drugi principi kibernetičke paradigme. Svedoci smo toga kako raznovrsni identitetski hibridi izrastaju na mestu nekadašnjih granica u odnosu muško-žensko, čovek-životinja ili čovek-mašina. Često, zatečeni intenzitetom tih promena, nismo sposobni da sagledamo njihove krajnje posledice. Zato Marina Gržinić upozorava da se „strašna otuđenost pokazuje svaki put kad se brišu granice imaginacije i realnosti i kad se ono što smo smatrali fantastičnim nudi kao realno; kada simbol preuzme važnost i moć onoga što je simbolizirao”.<sup>241</sup>

Da li ćemo u kompleksnom svetu, na granici između digitalnog i analognog, gde smo se zatekli, uspeti da sagledamo sopstvene i tuđe obrise i uspostavimo među njima nove vrste odnosa, ili ćemo lutati otuđeni i usamljeni beskrajnim prostranstvima sopstvene fikcije, trenutno ostaje pitanje bez odgovora. Nema čvrstih garancija i proverenih putokaza. U svet, u koji upravo ulazimo, ljudska noga, zaista, još nije kročila.

---

<sup>240</sup> Critical Art Esemble, *Digitalni partizani*, op. cit., 88.

<sup>241</sup> Gržinić Marina, *U redu za virtualni kruh*, op. cit., 121.

Ipak, koliko god daleko odmakao na svom putu otuđenja, čovek nikada ne može da *zaboravi* na svet celovitosti i jedinstva, za kojim je u stalnoj potrazi, čežnji, erotizmu.

Svetom ove čežnje, bavićemo se u ostatku teksta.

## **5. Kriza: unutrašnji rascep proizvodnog čoveka**

*Živeo bi nešto bolje*

*Da mu nisi dao svetlost nebeske volje;*

*on to umom zove i to mu samo treba*

*da u njemu od životinje svake veća životinja vrebá.*

Ulrich fon Lihteštajn

Odstupanje od animalnog, od onoga što karakteriše prirodnu zdatost, omogućíće izvanredan razvoj čovekovog racija. Ali, uporedo sa tim procesom, raste i njegov iracionalni deo, onaj koji prethodno ni sam nije postojao kao takav, već se uspostavlja tek u odnosu antagonizma, suprotsavljenosti sa novonastalim svetom racija.

To će, dakle, učiniti da iracionalno u čoveku krije životinju veću od svake druge. Rušilačka snaga iracionalnog u njemu, daleko nadmašuje sve ono što je pre toga postojalo u prirodi. Otpor koji je čovek primoran da joj pruža iscrpljuje ga i izlaže stalnim napetostima.

Od kada se odvojio od životinje i utvrdio načine života koji će ga trajno staviti *s one strane prirode*, čovek balansira na tankoj liniji sa koje uvek pretil opasnost od pada. Sama njegova čovečnost uslovljena je strahom od ovog skliznuća, terajući ga da se stalno suprotstavlja neizdrživim strastima i neukrotivim silama koje ga opsedaju i od kojih on nikada ne može do kraja da se oslobodi. Raspolučen između zdatosti određenih racijom i



straha od iracionalnih sila koje prete da ga kao takvog unište, čovek je oduvek u klinču, izložen napetostima ovog, za njega konstitutivnog, sukoba.

Problem prepolovljenosti, necelovitosti, nedostatka, otuđenja, čini samu suštinu njegove drame i stradanja. Uvek u potrazi za drugim (odnosno sopstvenom polovinom), čovek je osuđen da ovo jedinstvo nikada ne doživi, odnosno da živi tragajući za kratkim trenucima u kojima se osećaj celovitosti, ispunjenja i smisla pojavljuje kao varka, kao obećanje (u momentima seksualnog, ljubavnog ili religijskog zanosa), samo da bi ubrzo ponovo nestao i ostavio čoveka samog i samom sebi nedovoljnog.

Prema Bataju, do pojave erotizma dolazi kada pojava rada, u prvobitnim ljudskim zajednicama, uzrokuje suprotstavljanje slepoj sili. Čineći da seksualnost i smrt postanu isključeni, zabranjeni, smešteni sa one strane, rad i racionalnost nas zauvek odvajaju od simboličkog ili mitskog jedinstva sa svetom. Čovek, pretvarajući se u *homo faber*-a, proizvođača, gubi sposobnost da se sa ovim pojmovima suoči, oni prekoračuju granice racionalne misli.

Žorž Bataj u ovom osećaju nedovoljnosti i necelovitosti pronalazi uporište za svoju tezu o kontinuitetu i diskontinuitetu bića. On razmatra erotizam kao večitu (i uzaludnu) čežnju za ponovnim uspostavljanjem jedinstva (kontinuiteta) ili za spajanjem sa svojom drugom polovinom, sa onim što će čoveka napokon zaokružiti, učiniti celovitim, spasiti ga od diskontinuiteta u kome živi. Prema njemu, sva ljudska stremljenja, bilo telesna ili duševna, posledica su težnje da se „izdvojenost bića, njegov diskontinuitet, zameni osećajem dubokog kontinuiteta”.<sup>242</sup>

Rascepljen unutar sebe, čovek je primoran da teret svoga postojanja podnosi nemajući stvarnu mogućnost izbora. Uzimajući za primer osobu koja stoji na rubu ponora, u nameri da se odatle baci i prekрати svoj život, Erih From (Erich Fromm)<sup>243</sup> navodi kako iznenadni zvuk iza njegovih leđa kod samoubice proizvodi strah od pada i on čini korak unazad, ka bezbednosti. To je instinktivna, nesvesna reakcija koja i u nepodnošljivom životu potvrđuje volju za trajanjem. Zato From zaključuje da je izbor između života i smrti samo prividan.

---

<sup>242</sup> Žorž Bataj, *Erotizam, op. cit.*, 19.

<sup>243</sup> Erih From, *Imati ili biti*, Beograd: Narodna knjiga, 1996.

Ono što, po njemu, čovek jedino može da učini, jeste da napravi izbor između dobrog i lošeg života. Pa, ipak, ostaje pitanje, da li je *dobar život* za čoveka, uopšte moguć?

Čovek je biće krize, a njegov bolni urlik razleže se kroz beskrajni svet privida koji je sam stvorio. On je u stalnoj i bolnoj neizvesnosti. Varljiva čežnja za smrću, potreba da se napusti mučni vrtlog života, da se za svagda okončaju strahovi i neizvesnosti, da se umire nepodnošljivi osećaji krivice, samoće, besmisla, nemoći i neuspeha, unutar čoveka susreću se sa iskonskom snagom života. Onog života koji, uprkos svemu, buja, širi se i opstaje. Bataj kaže: „Razne osobe nejednako podnose velike gubitke energije ili novca - ili ozbiljne smrtne pretnje. Koliko god mogu (što zavisi od njihove snage), ljudi traže najveće gubitke i najveće opasnosti. Međutim, mi pre verujemo u suprotno, jer ljudi najčešće imaju tek malo snage. Ali čim je prikupe, oni bi odmah da se troše i da se izlažu opasnosti. Svako ko ima snage i sredstava predaje se neprekidnom trošenju i stalno se izlaže opasnosti”<sup>244</sup>

Život i smrt, u svakome od nas, neprekidno učestvuju u jednom, često paradoksalnom i teško predvidivom, odnosu. Na isti način na koji se u materijalnom svetu, koji nas okružuje, uređuju odnosi društvene proizvodnje i potrošnje. U istom smislu u kome svako rođenje u sebi sadrži i izvesnost smrti, kako to priroda predviđa, sve što čovek proizvede mora biti i potrošeno.

Ali, nije svaka proizvodnja, kao ni svaka potrošnja jednaka. Kao što je proizvodnja moguća u najrazličitijim oblicima, od biološke, preko umne, duhovne, proizvodnje fizičkim umećem ili snagom, do proizvodnje posredstvom savremenih tehnologija, tako je i potrošnja moguća u vidu fizičkog, mentalnog, duhovnog, telesnog ali i ekonomskog trošenja, rasipanja. Čovek u sebi ima nejasnu i nezadrživu potrebu da prepuštajući se trošenju, rasipanju, smrti i sam učestvuje u večitom kretanju ukupnog života, da se nađe u celini ili jedinstvu sa sobom i sa svetom.

Bataj dodaje: „Život je u biti prekomerje, rasipanje života. On bezgranično troši svoje snage i izvore; bezgranično uništava ono što je stvorio. Mnoštvo živih bića pasivno se

---

<sup>244</sup> Žorž Bataj, *Erotizam*, op. cit., 97.

predaje tom kretanju. No, u krajnjoj liniji, mi ipak odlučno želimo ono što naš život izlaže opasnosti”<sup>245</sup>.

Težnja ka smrti u čoveku izražena je i kroz sam proces proizvodnje. Čovek je jedino živo biće koje proizvodi svet oko sebe, a taj svet je, svojim najvećim delom mrtav, neorganski. Za razliku od živog sveta prirode, čovekov svet je svet materijalnih predmeta i kulture. Verner Zombart opisuje promene koje su se dogodile na planu telesne ljubavi, samo da bi, na kraju, zaključio kako sve što čovek proizvede, pa i kultura, vodi od prirode ka artificijelnom, mrtvom: „Čini se da je to nužan razvitak koji se u tom trenutku već gotovo ravnomerno odvijao u mnogim kulturama: ‘emanipacija mesa’ počinje stidljivim pokušajima opipavanja, potom sledi epoha snažne, prirodne čulnosti u kojoj potpun razvoj doživljava slobodan, naivan ljubavni život. Zatim dolazi rafiniranost, potom razvrat, onda neprirodnost. I u to nužno kruženje čini se da je uključena najdublja tragičnost ljudske sudbine: da sva kultura, budući da predstavlja okretanje od prirodnog, znači i rastakanje, razaranje, smrt”<sup>246</sup>.

Najkraće, kriza bi se mogla objasniti težnjom da se život i smrt uspostave jednovremeno, da se spoje u jedinstvenu celinu, nadiđu postojeće iskustvo života, kroz proces kojim se izjednačavaju proizvodnja i potrošnja.

Kriza se javlja kada, umesto da proizvodnja bude jednaka potrošnji, dolazi do akumulacije, sa jedne, i nestašice, sa druge strane, odnosno, kada su odnosi između ovih strana poremećeni. Bliska veza između akumulacije i krize jasno se može videti i u Veblenovim zapažanjima. Prema njemu, pljačkaška kultura, iz koje proizilazi kapitalizam, nastaje sa pojavom proizvodnog viška. Period miroljubivog racionalnog suživota, u kome su proizvodnja i potrošnja ravnomerno zastupljeni, smenjuje vreme pljački, nasilja, straha i nesigurnosti, odnosno kriza. Ona će se, kroz dalji razvoj kapitalističke logike i ekonomski motivisane potrošnje, samo uvećavati.

Veblen naglašava: „Donja granica pljačkaške kulture je proizvodna granica. Pljačka ne može postati uobičajen, konvencionalan izvor sredstava bilo koje grupe ili klase dok se

---

<sup>245</sup> Ibid., 96.

<sup>246</sup> Zombart Verner, *Luksuz i kapitalizam*, op. cit., 62/63.

metodi proizvodnje ne razviju do takve mere efikasnosti da ostave višak za koji se vredi boriti, iznad sredstava onih koji su zaposleni na pribavljanju sredstava za život. Prema tome, prelaz od mirovnog perioda na pljačku zavisi od razvitka tehničkih znanja i upotrebe oruđa”.<sup>247</sup>

Kriza je težnja da se probiju zidovi koji sputavaju neophodan proces ravnomernog kruženja proizvodnje i potrošnje života. Sa pojavom prekomerja, slepa sila teži da se izlije preko utvrđenih brana. To je trenutak kada se u homogenoj zajednici pojavljuje heterogenost, iskliznuće. U tom smislu, Bataj,<sup>248</sup> polazeći od pretpostavke da su predkapitalistička društva počivala na zajedničkim, orgazmičkim pražnjenjima energije, kroz ceremonijalnu potrošnju proizvodnog viška (kroz *krvave spektakle rimskih igara*, grandioznu arhitekturu ili *preobilje paganskih svečanosti*), konstatuje da kapitalistička etika, koja počiva na akumulaciji, neminovno vodi do stvaranja dubokog društvenog konflikta. Prema njemu, neproduktivni višak se, stoga, smešta u heterogene elemente društvenoga, u obliku nesputane i destruktivne energije. Bataj konstatuje da heterogene elemente karakteriše nasilje, višak, delirijum i ludilo, pa povezuje ove društvene procese sa Frojdovom (Sigmund Freud) psihoanalizom, posmatrajući višak energije kao podsvesno. Ono je izloženo stalnom pritisku svesnog, odnosno dominantnog, koje ga neprekidno diskvalifikuje i potiskuje. Ovakva podvojenost čini društvo nestabilnim i onemogućava društvenu asimilaciju. Bataj, posmatrajući homogenost kao glavnu karakteristiku kapitalističke proizvodnje (koja je usko povezana sa procesima racionalizacije i kalkulacije, pa tako i sa zakonom i zdravim razumom), heterogenost vidi kao odstupanje od ove logike.

Prema Bataju, sam izraz heterogen znači da se bavi elementima koje je nemoguće asimilovati, a ta nemogućnost, *koja ima fundamentalne učinke na društvenu asimilaciju*, ima jednake učinke i na naučnu asimilaciju. Objasnjavajući neuhvatljivost i nepredvidivost ovih društvenih elemenata, on ukazuje na njihovu promenljivost i podložnost različitim interpretacijama i upotrebama. Po Bataju to je zapravo potisnuta društvena energija koja se može kanalisati na različite načine, tako da se nekada pojavljuje privlačnost, a nekad

---

<sup>247</sup> Torsten Veblen, *Teorija dokoličarske klase*, op. cit., 84.

<sup>248</sup> Žorž Bataj, “Psihološka struktura fašizma,” *Polja* 34, 353-354 (1988).

odbojnost, odnosno, pod određenim okolnostima, svaki predmet odbojnosti može postati predmet privlačnosti i poželjnosti, pa i obrnuto.

Ova konstatacija jasno ukazuje na to da se kod krize radi o destabilizaciji postojeće strukture, kako na materijalnom, tako i na simboličkom nivou. Zahtevajući razrešenje, kriza predstavlja pretnju da će doći do prekida, napuštanja ranijeg stanja, a kako je, zbog toga, karakteriše stanje neizvesnosti i napetosti, sistem uvek nastoji da je umanji, da njen potencijal isprazni ili potroši, kako bi povratio raniju ravnotežu. Kriza se pojavljuje u vidu iskliznuća, heterogenosti, značenjskog otpora, borbe, a najneposrednije se izražava kroz prekršaj. Kako bi se on izbegao ili sprečio, društvene strukture nastoje da omoguće njeno izlivanje u prestupu, precizno organizovanom mehanizmima društvene kontrole.

Da bi smo, još jednom, istakli razliku između prestupa i prekršaja, reći ćemo sledeće: dok prestup predstavlja sistem stabilnih, utvrđenih značenja, prekršaj karakteriše upravo značenjska nestabilnost i promenjivost. Zato, prekršaj iznenadno pretila da uruši poredak, on se suprotstavlja ličnoj i društvenoj uređenosti, dovodi ih u pitanje, zahteva kontrolu.

## **5.1 Kontrola krize**

Od kada postoji čovek, on je primoran da se sa problemom krize na različite načine nosi, da njome upravlja. Svako društveno uređenje teži da krizu, radi svog daljeg opstanka i stabilnosti, bilo suzbije ili kanališe u vidu prestupa. Društvo, u pokušaju da sebe obezbedi, sprovodi stalni nadzor nad čovekom i njegovim ispoljavanjem.

S obzirom na to da kriza, kao posledica akumulacije, neizostavno zahteva potrošnju, ona je uvek kanalisana spektaklom. Cilj spektakla je stimulacija određenih, društveno poželjnih, vidova potrošnje, čime se umanjuje rizik od njenog nekontrolisanog oslobađanja. Kroz istoriju, spektakularizacija krize, kao i modeli potrošnje, u mnogome su varirali. Od predkapitalističkih vremena, kada su svetkovine podrazumevale zajedničko učestvovanje u proizvodnji spektakla, kao i neposredne oblike telesne i duhovne potrošnje, preko

modernizma, kada će, sa jačanjem medija, medijski spektakl i ekonomska potrošnja zauzeti mesto neposrednijim vidovima ispoljavanja krize, pa sve do savremenog doba, kada je kanalisanje krize u domenu virtuelnog spektakla i digitalne potrošnje.

Uporedo sa ovako uređenim prestupom, dominantne strukture nastojaće da proizvedu i sve suptilnije, ali i sve delotvornije modele društvene kontrole, koji će uočiti i otkloniti svaku pretnju od prekršaja. Zato će od koristi za našu dalju analizu biti paralela između krize i Fukoovog koncepta *kuge*.

Opisujući društvenu situaciju koja nastaje sa pojavom kuge, Fuko ističe kako je stanje gubitka kontrole i nereda, karakteristično za pojavu ove bolesti, dovelo do velikih potresa u organizaciji društvenosti. Kuga je, zajedno sa strahom i beznađem, donosila i oslobođenje od zakona, od racionalnog, pa on naglašava: „Kuga je bila povod mnogim književnim maštanjima na temu svetkovine ukinutih zakona, prestanka svih zabrana, frenetičnog uživanja u vremenu koje preostaje; svetkovine mnoštva tela koja opšte bez zazora, skinutih maski i odbačenih statusnih identiteta; svetkovine razobličavanja i pokazivanja u pravom svetlu, razotkrivanja neke nove istine”.<sup>249</sup> Kuga, kao i kriza, zaista teže da razotkriju jednu novu istinu – istinu da čovek ima dva lica, dve strane, da je rascepljen unutar sebe i da ukupni društveni poredak i njegova organizacija proizvodnje i potrošnje, nisu dovoljni da ga obuhvate.

Fuko smatra da su disciplinska sredstva, karakteristična za nastojanje da se suzbije iznenadna, nemilosrdna i razuzdana moć nadolazeće smrti, koju je donosila kuga, poslužila za formiranje disciplinarnih modela društvene organizacije. Zato on, na primeru odnosa prema bolesti (koja se, u smislu naše analize, može tumačiti i kao pojava ili *epidemija* prekršaja), ukazuje na to kako se sistem menjao i usložnjavao, od modernizma, koji nastoji da izvrši osnovnu, binarnu distinkciju i odstrani bolesnog, do savremenih sistema koji teže da kako bolesnog, tako i zdravog, podvrgnu disciplini.

Ukazujući na to da je reč o dva različita načina sprovođenja vlasti nad ljudima, odnosno, dva načina kontrolisanja njihovih odnosa, Fuko ističe da kuga predstavlja probnu situaciju u kojoj se može, apstraktno gledano, definisati način delovanja disciplinske vlasti.

---

<sup>249</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati - rođenje zatvora*, op cit., 219.

U tom smislu, ovaj autor vidi pojavu kuge kao mogućnost za gotovo eksperimentalno, laboratorijsko ispitivanje delotvornosti društvenog sistema i njegove moći. On kaže: „Da bi videli kako, isključivo na teorijskom planu, funkcionišu prava i zakoni, pravnici su zamišljali društvo u prirodnom stanju; da bi videli kako funkcionišu oblici savršene discipline, političari su zamišljali stanje okuženog grada. U osnovi disciplinskih modela stoji kuga, kao oličenje svih nereda i pometnji, kao što u osnovi modela izopštavanja stoji guba, oličenje dodira koji treba onemogućiti”.<sup>250</sup> Fuko, dalje, zaključuje: „Iza disciplinske aparature nazire se opsesivni strah od ‘zaraza’, od kuge, od pobuna, zločina, skitnje, dezertstva, od ljudi koji se pojavljuju i nestaju, žive i umiru bez reda“.<sup>251</sup> Odnosno, strah od prekršaja, slepe sile i iracionalnog (potisnutog, otuđenog) u čoveku.

Opisujući povećanu disciplinarnost i kontrolu koji dolaze na snagu radi kontrole zaraze, ovaj autor navodi kako propisom postaje naloženo da se, na zahtev nadležnog, svi ukućani, zatvoreni zbog karantena u kućama, odazovu i prikažu na prozoru (odnosno spektakularizuju) dokazujući na taj način da su prisutni i da su živi. Fuko zaključuje da će iz ove velike *smotre živih i mrtvih*, proizaći oblici kontrole koji se temelje na sistemu stalnih izveštaja, spiskova i zapisnika, razvijajući sve više birokratski sistem složene i sveprisutne vlasti. Opisujući *opsadno* stanje, koje nastaje sa pojavom bolesti, on ukazuje na to da se, na početku *opsade*, sastavlja spisak svih stanovnika prisutnih u gradu, a u njega se unose ime, starost i pol, bez obzira na socijalni status. Ovi spiskovi dostavljaju se različitim instancama u organizaciji vlasti, a svaka promena, na dnevnom nivou, biva prijavljena i unesena u njih.

Kroz spektakularizaciju sopstva, pojedinac postaje podložan kontroli i disciplini koja mu se nameće. Spektakularizacija omogućava otuđenje, podelu, raspoređivanje i sve veće usložnjavanje kontrole. Kontrola postaje toliko usitnjena, da bi smo danas mogli reći da se obraća svakom pojedincu, ne samo ponaosob, nego i unutar njega samog. U tom smislu, Fuko ističe da onaj koji podleže potpunoj vidljivosti i to zna, preuzima na sebe ulogu vlasti i spontano primenjuje disciplinu nad samim sobom, istovremeno igrajući dve uloge: on je i akter i supervizor. Ovaj autor ukazuje na to da disciplina predstavlja unitarizujući tehnički postupak kojim se, snaga tela, sa najmanjim troškovima, ograničava i slabi kao *politička*

---

<sup>250</sup> Ibid., 220.

<sup>251</sup> Ibid., 219.

snaga, a uvećava, odnosno maksimalizuje, kao korisna snaga Na taj način spoljašnja vlast može da se oslobodi svoje fizičke težine, zbog čega sve više teži nematerijalnom, pa Fuko zaključuje da: „što se više bliži toj granici, to je njeno dejstvo stalnije, dublje, obezbeđeno jednom zauvek, neprekidno obnavljano; reč je o perpetuirajućoj pobedi kojom se izbegava svako fizičko sučeljavanje i koja je uvek unapred zadobijena”.<sup>252</sup>

Situacija *perpetuirajuće pobede* i nemogućnosti otpora, sa kojom se danas suočavamo, u neposrednoj je vezi i sa konceptom hegemonije, o kome govori Antonio Gramši (Antonio Gramsci).<sup>253</sup> Ističući da u složenom kapitalizmu više nije moguća dominacija, odnosno neprikosnoveni nametanje jedinstvenog ideološkog, kulturnog, intelektualnog i političkog okvira, Gramši ukazuje na to da postojanost ovog sistema počiva na njegovoj stalnoj spremnosti da inkorporira u sebe sve pojave koje mu se suprotstavljaju. Zato spektakularizacija, odnosno *vidljivost* u sistemu, postaje osnovna pretpostavka ove koncepcije vladanja. Da bi element, koji se suprotstavlja, mogao da bude integrisan, on prvo mora da bude uočen, prepoznat kao drugačiji. Tek kada ga sistem detektuje kroz uprizorenje ili spektakularizaciju, on može da bude prerađen i preraspoređen, odnosno disciplinovan, podređen kontroli. Prema Gramšiju, hegemonija se ne uspostavlja posredstvom sile, već na osnovu moralnog i intelektualnog vođstva. Budući da ima vlast nad značenjem, ona brzo i lako neutrališe označitelje krize, jednostavnim uvođenjem u prostor otuđenog, razgrađenog značenja, odnosno medijski prostor i modu.

U našem istraživanju videli smo da se društvena heterogenost smešta u prostor krize i odlikuje se iskliznućem iz ideološki predviđenih modela vidljivosti. Ali, dok Bataj<sup>254</sup> smatra da je prostor heterogenosti *prostor koji uvek ostaje van domašaja*, namera ove studije jeste da ukaže kako uspostavljanje vidljivosti u ovom prostoru čini da on, ipak, postaje dostupan domašaju dominantne ideologije, odnosno pada pod uticaj regulacije. Manipulišući znakom i značenjima, dominantna ideologija uspeva da promeni značenja heterogenih društvenih elemenata. Osnovna uloga dominantne ideologije više nije gušenje, nego nadziranje i kanalisanje subverzivnih pojava. Ova promena koncepcije vladanja počiva upravo na pretpostavci da je po sistem manje opasno ono što je vidljivo, odnosno

---

<sup>252</sup> Ibid., 131.

<sup>253</sup> Antonio Gramši, *Izabrana dela*, Beograd: Kultura, 1959.

<sup>254</sup> Ibid.,



ono što se ne skriva. Današnja društvenost zahteva maksimalnu spektakularizaciju, a moć se, sa restrikcije označitelja, preorjentisala na njihovo kanalsanje.

Vladajuća klasa, posedujući sredstva i mogućnosti da uspostavi hegemoniju, stalno ustupa po malo prostora upravo onim sadržajima koji su joj protivni. Trajnost ovog društvenog konstrukta postaje neraskidivo povezana sa njegovom fleksibilnošću, odnosno mogućnostima da se neprestano adaptira i prilagođava na nove društvene okolnosti. Prema tome, cilj vladajuće strukture više nije da iskoreni kulturu podređene klase, već da je kanališe ili artikuliše, odnosno da je disciplinuje, kako ističe Fuko. Između klasa se uspostavlja *neprekidni pregovarački proces*. Na ovaj način, podređene klase, gube svest o svojoj klasnoj poziciji i pristaju na postojeći poredak. Baveći se ovom temom, Stjuart Hol<sup>255</sup> kaže da hegemonija može da traje samo dok dominantne klase uspevaju da uključe sve moguće definicije u svoj okvir, tako da se potčinjene grupe možda ne kontrolišu, ali su bar uključene u ideološki prostor koji uopšte ne izgleda *ideološki*, već se umesto toga, pokazuje kao nešto trajno i *prirodno*, nešto što leži izvan istorije i izvan posebnih interesa.

Sve to ukazuje na činjenicu da hegemonija nije nepromenjiva i univerzalna, odnosno da forme ne mogu trajno da se normalizuju, već da su stalno izložene novim društvenim, odnosno klasnim izazovima. Tako borba za hegemoniju predstavlja stalnu aktivnost, stalni rad na asimilaciji i neutralizaciji nepoželjnih društvenih pojava, odnosno na njihovom uvođenju pod okrilje vladajuće ideologije. Hegemonija razvijenog kapitalizma, dakle, za cilj ima da preoblikuje društvena trenja i pretoči ih u formu koja više nije opasna za postojeći društveni poredak. Ona to radi pomoću kulture, odnosno nudeći kulturne, na mesto političkih sadržaja.

Nikada ne uspevajući da do kraja ovlada životom i da ga izloži zahtevima maksimalne discipline i produktivnosti, ideologija, koju dominantne društvene strukture nameću, teži tome da proizvede što sofisticiranije modele kontrole, one koji će uočiti i podvrgnuti disciplini što veći broj potencijalnih iskliznuća. Zahvaljujući napretku koji su ostvarile nove tehnologije, današnji sistemi kontrole postaju sve sveobuhvatniji. Kontrola nije više samo svuda oko nas, ona je sada u nama samima, nemoguće joj je izbeći. Prostor koji je

---

<sup>255</sup> Stjuart Hol, "Beleške o dekonstruisanju 'popularnog'," op. cit.

nekada ostajao intiman, lični, sada postaje društveni, strogo uređen, podređen interesima koji nadilaze, a često i narušavaju lični interes pojedinca.

Govoriti o krizi, zbog toga podrazumeva uvid u procese kroz koje se obim krize i njeno ispoljavanje u predkapitalističkim društvima transformiše, kroz promenu proizvodnih i društvenih okolnosti, koje nameće kapitalizam.

## 5.2 Označavanje krize: stilski eksces

*Uobičajeno je nazvati čudovišnom svaku mešavinu neskladnih elemenata...Ja nazivam 'čudovišnom' svaku originalnu, neiscrpnu lepotu.*

Alfred Žari

Na planu označavanja kriza se odlikuje stilskim ekscesom. To je semiološki otpor postojećim društvenim normama. Stilski eksces se prepoznaje kao estetsko iskliznuće u vizuelnim kanonima date istorijske, odnosno kulturne situacije. Eksces, od latinske reči *excessus*, odnosno prekomernost, preteranost; ispad, izgred, prestup, istup, nasilje, svirepost... na nivou ljudske pojavnosti, ispoljava se u tri osnovna vida: kroz *preoznačavanje, isključivanje i preteranost*.

*Preoznačavanje* je prva označiteljska praksa koja je pretrpela društvenu kontrolu. Zapravo, upravo uspostavljanje kontrole nad preoznačavanjem, omogućilo je formiranje stabilne društvene zajednice, o čemu smo već govorili.

Preoznačavanjem nazivamo odstupanje od specifičnih formi označavanja, koje su tačno definisane za svako pojedinačno društveno telo. Prisvajanje tuđih označiteljskih formi, a time i destabilizacija identiteta, ili samo napuštanje jasno zadatih granica, njihovo slabljenje, umekšavanje, koje kao posledicu ima smanjenu prepoznatljivost u zajednici, nekada je bilo najstrože zabranjeno, ali, uprkos savremenoj destabilizaciji identiteta, može

da izazove nelagodu, nepoverenje, pa čak i da bude smatrano prekršajem, sve do današnjih dana.

*Isključivanje* predstavlja delimičnu stilsku promenu na zatom identitetu. Ono podrazumeva primenu opštevažećeg označiteljskog koda, ali u okviru njega isključuje neki, inače uobičajeni, element, detalj. Iako mnogo diskretniji model označavanja krize od preoznačavanja, isključivanje ipak može da značajno uzdrma značenjsku stabilnost identiteta. Primer za to bila bi priča o ruskoj princezi koja je skandalizovala tadašnje plemstvo time što je odbijala da stavlja rumenilo, u vreme kada ni prosjaci nisu smeli da se bez rumenila pojave na ulici. Mnogo prozaičniji primeri za isključivanje bili bi i žena koja ne nosi grudnjak ili muškarac koji odbija da stavi kravatu.

I na kraju, *preteranost* prepoznajemo kao najsuptilniji vid semiološke nediscipline. Ono ne podrazumeva napuštanje zadatog koda, već njegovu modifikaciju, manipulaciju zatomim znacima i značenjima. Fisk to definiše na sledeći način: „Preteranost, to je značenje koje je izmaklo kontroli, značenje koje probija granice normi ideološke kontrole ili zahteve bilo kog specifičnog teksta. Preteranost je višak semioze, preterani znak obavlja funkciju vladajuće ideologije, ali je potom prevazilazi i izliva se iz nje, ostavljajući višak značenja, koji se, pošto izmiče ideološkoj kontroli, slobodno može koristiti za odupiranje toj kontoli ili njeno izbegavanje”.<sup>256</sup>

Sa pojavom kapitalizma, označavanje krize nakratko biva potisnuto iz buržoaske i puritanske vidljivosti (iako glamur i dendizam, krajem ovog perioda, jasno ukazuju na njeno postojanje) dok će, nakon dva svetska rata, u trećoj fazi, sa punim zamahom mode i potrošnje, *preoznačavanje* i *preteranost*, kao osnovna uporišta semiološkog otpora na pojavnom planu, biti uspešno i do kraja apsorbovani u hegemoniju.

Pošto smo se modom detaljno bavili u analizi iracionalnih modela označavanja, sada ćemo samo konstatovati: moda je, upravo, nastala na kultu preteranosti i preoznačavanja. Ona je izrasla kao raskošno stablo prestupa na humci pređašnje zabrane, na mestu nekadašnjeg prekršaja. Na mestu koje je nekada pretilo da uruši društveni sistem, sada je nikla cenralna struktura njegove moći.

---

<sup>256</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura*, op. cit., 133.

Stalna borba da se značenja krize preuzmu od prekršaja i prevedu u prestup, koja je, kako smo videli, od neospornog značaja za stabilnost postojećeg društvenog sistema, odvija se na nepreglednom polju kulture.

### 5.3 Dijalektika kulturne borbe

*Istraživanje popularne kulture ima tendenciju da široko oscilira između dva alternativna pola dijalektike – kontrola/otpor.*

Stjuart Hol

Kako smo, do sada, pokušali da prikazemo, vladajuća ideologija sprovodi svoju vlast kroz nastojanje da uredi, i svojim interesima podvrgne, svet racionalnog i svet iracionalnog u čoveku. Ovi interesi uslovljavaju modele življenja i načine komuniciranja, odnosno, oni formiraju kulturu. Vremenom će dominantna ideologija pokušati da nametne sve šire i sve jasnije definisane kulturne forme. Onakve kulturne, odnosno životne, obrasce, koji će što bolje služiti očuvanju društvene asimetrije.

Da bi smo ovaj proces sagledali, odnosno da bi smo stekli uvid u promene koje su se odigrale na polju kulture, bitno je istaći kako predkapitalistička vremena karakteriše zajednički, neposredni kulturni obrazac (kultura je znak, po Bartu, ili odraz duboke realnosti, po Bodrijaru), dok dalji razvoj društvenosti dovodi do otuđenja i simulacije kulture, koja, sa pojavom elitne kulture, prelazi iz prvog stepena slike u drugi, odnosno, ona *maskira i izvitoperava duboku realnost* (prvi niz mitologizacije, po Bartu), da bi sa proizvodnjom masovne kulture, po Bodrijaru, ušla i u treći stepen, gde kultura *prikriva odsustvo duboke realnosti* (drugi niz mitologizacije).

Savremena kultura, odnosno, fenomen mode, zapažamo, više *nema veze s bilo kakvom realnošću: ona je čisti sopstveni simulakrum*, odnosno prema Bodrijaru, nalazi se u četvrtom stepenu slike.

U predkapitalističkim vremenima, koje, kako Bataj konstatuje, karakteriše zajedničko, *orgazmičko* pražnjenje energije, upražnjavaju se zajednički kulturni obrasci, odnosno oni koji su bliski kako vladajućim slojevima, tako i narodu. Ukupna zajednica učestvuje u ceremonijalnoj potrošnji viška, kroz zajedničke kulturne modele.

Kao najkarakterističniji izraz onoga što nazivamo zajedničkom kulturom, prepoznajemo drevne sakralne svetkovine. One su omogućavale da sluge i gospodari, muškarci i žene, starci i deca, ljudi, biljke i životinje, privremeno promene svoje uloge, odnosno identitete, raspoređujući akumulirani višak ravnomerno kroz sve društvene slojeve. U svetkovinama, privremeno preuzete simboličke uloge, svakom članu zajednice omogućavaju ravnopravno učestvovanje u potrošnji akumuliranog viška.

Međutim, sa daljim razvojem društva, kultura vladajućih slojeva počinje da se udaljava, distancira od kulture naroda. Neposredan simbolički izraz čoveka, nastao iz samog čoveka i njegovog iskustva života, odnosno, njegova neposredna kultura, na ovaj način se marginalizuje, potiskuje, a kultura prelazi u stadijum simulacije. Posredstvom simulirane, otuđene, klasne kulture, koja osigurava strukturnu distinkciju, viši društveni slojevi teže da potvrde i obezbede svoje *pravo* na dalju akumulaciju kapitala.

Sa napuštanjem zajedničke kulture, uspostavlja se elitna ili visoka kultura, koja nastoji da sakrije pravo poreklo akumuliranog proizvodnog viška. Ona treba da omogući prikaz duhovne, intelektualne, moralne i estetske nadmoći koji će *objasniti*, odnosno, *opravdati* društvenu nejednakost, nastalu akumulacijom. Elitna kultura, budući dostupna samo obrazovanoj i dobrostojećoj manjini, predstavljala je neosvojivo utvrđenje za one koji dolaze iz nižih društvenih slojeva. Debeli zidovi istorije i kontinuiteta čuvali su je od stalnih navala *prostog, bezvrednog i sveprisutnog*.

Iako kreativnost, inventivnost, pa i celokupan fundus narodne tradicije i običaja, dugo vremena uopšte nije smatran kulturom, pa je stoga bio potiskivan, a neretko i zabranjivan, u narodu se neposredni kulturni izraz, uprkos svemu, zadržao. Kultura koja proizilazi iz (uslovno) slobodnog čoveka, može se prepoznati u drevnim narodnim običajima ili narodnoj tradiciji sa jedne strane, ali i u različitim vidovima urbane narodne kulture, nastalim u modernim vremenima. Narodnu kulturu zato možemo da sagledamo kao značenjski sistem koji nastoji da omogući kanalisanje krize unutar naroda, odnosno unutar onog segmenta društva kome kriza, kao takva, nije dopuštena.

Napuštajući ideju da samo vrhunska i vanvremena dela ljudske kreativnosti i intelekta čine kulturu i sagledavajući pojam estetike kao sredstvo klasnog diferenciranja i ideološke

borbe, savremena istraživanja kulture došla su do stanovišta da se kultura najadekvatnije može sagledati kroz analizu celokupnog načina života, uzimajući u razmatranje sve društvene slojeve, interese i delatnosti, kao i klasnu prirodu njenih formi. Borba za očuvanje ili izmenu ideoloških pozicija odvija se upravo na polju kulture i podrazumeva danonoćnu primenu najrazličitijih taktika i strategija.

Stjuart Hol<sup>257</sup> ističe kako se tokom duge tranzicije ka agrarnom kapitalizmu, a potom za vreme formiranja i razvoja industrijskog kapitalizma, vodila neprekidna borba oko kulture radnog naroda, radničke klase i sirotinje. On smatra da ta činjenica mora da bude polazište istraživanja, bilo da se radi o temelju ili transformaciji popularne kulture, jer se promena ravnoteže i odnosa društvenih snaga tokom cele te istorije pokazuje u borbama oko formi kulture, tradicije i načina života narodnih klasa. Govoreći o klasnom sukobu, koji se izražava kroz kulturne odnose, Hol stavlja naglasak na uvek dinamičan odnos dominantne i popularne kulture, kada kaže da je borba dominantne kulture da dezorganizuje i reorganizuje popularnu kulturu, da uključi i ograniči njene definicije i forme u obuhvatniji krug vladajućih formi, trajna i nužno neravnopravna. On napominje da je to dijalektika kulturne borbe u kojoj postoje tačke otpora i momenti smene. Prema Holu, kulturno polje je zato neka vrsta trajnog bojnog polja na kome nema zauvek izvojevanih pobeda, već uvek samo strateških položaja koji se osvajaju i gube.

Borba oko značenja postaje najvažnija borba na polju kulture, pa, kako vidimo, ukupna kultura neprestano previre, većito ustalasana neprekidnim procesom značenjske modifikacije. Dominantna kultura, sa jedne strane i *narodna* ili popularna kultura, sa druge, nalaze se u odnosu stalnog preuzimanja značenja. Tekstovi popularne kulture, zbog toga, postaju porozni, oni stalno gube i iznova uspostavljaju svoje granice. Fisk, u tom smislu, ističe: „Zbog svoje necelovitosti, svi popularni tekstovi imaju porozne granice, oni se ulivaju jedan u drugi, ulivaju se u svakodnevni život. Distinkcije između tekstova podjednako su bezvredne kao i distinkcije između teksta i života. Popularna kultura može se izučavati samo intertekstualno, pošto ona i postoji samo u intertekstualnom cirkulisanju. Međusobni odnosi primarnih i sekundarnih tekstova prelaze sve granice među njima, isto tako, odnosi između tercijarnih i ostalih tekstova prelaze granice između teksta i života.

---

<sup>257</sup> Stjuart Hol, "Beleške o dekonstruisanju 'popularnog,'" op. cit.

Prema Burdijeovim rečima, jedna od najznačajnijih distinktivnih odlika popularne kulture naspram visoke kulture jeste u njenom odlučnom odbacivanju svake distance između estetike i svakodnevice. Jedino celoviti, poštovanja dostojan tekst, blizak građanskoj klasi, ima koristi od takve estetske distance”.<sup>258</sup>

S obzirom na to da narodna kultura nastaje iz samog čoveka i iz njegovog neposrednog odnosa sa svetom koji ga okružuje, *odbacujući svaku distancu između estetike i svakodnevice*, ona uvek predstavlja pretnju za dominantne strukture koje bi želele da njeno dejstvo umanje, smanje ideološki uticaj njenih, potencijano opasnih, značenja, odnosno, potisnu ili neutralizuju prikaz unutrašnje krize koja se kroz nju ispoljava.

Stjuart Hol zato *popularnu* kulturu vidi kao prostor *transformacija*, a bogatstvo kontradiktornih značenja, koji svaki znak ima, kao ono što omogućava njegovo stalno *transformisanje*. On kaže: „A, ipak, su 'transformacije' u srcu istraživanja popularne kulture. Mislim na aktivan rad na postojećim tradicijama i aktivnostima, njihovu aktivnu preradu u nešto drugačije: izgleda da 'opstaju' – a, ipak, one u svakom periodu stoje u drugačijem odnosu prema načinima života radnih ljudi i načinima na koje definišu svoje međusobne odnose, odnose prema 'drugom' i svojim uslovima života. Transformacija je ključ dugog i sporog procesa 'moralizacije' radnih klasa, 'demoralizacije' siromašnih i 'redukacije' naroda. Popularna kultura u 'pravom smislu' nisu ni narodne tradicije otpora tim procesima, ni forme koje su im nametnute. Ona je polje na kome se odvija transformacija”.<sup>259</sup>

U tom smislu, prostor kulture prepoznamo kao prostor stalne značenjske borbe (iz koje je dugo vremena bila izuzeta samo elitna kultura), a sukob se odigrava na polju *popularne* kulture ili u prostoru krize, na liniji klasne borbe. Kako na ovom planu nikada nema mirovanja, Hol smatra da se prilikom pokušaja da se popularna kultura definiše često greši u nastojanju da se ona prikaže kao *autentična* ili celovita. On ističe da su skoro *sve* kulturne forme kontradiktorne, sastavljene od antagonističkih i nepostojanih elemenata, odnosno da značenje jedne kulturne forme i njeno mesto ili položaj u kulturnom polju *nisu* upisani u njen oblik, niti je njen položaj jednom zauvek fiksiran. Dinamični označiteljski

---

<sup>258</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura*, op. cit., 73.

<sup>259</sup> Stjuart Hol, "Beleške o dekonstruisanju 'popularnog,'" u *Studije kulture - zbornik*, op. cit., 318.

procesu dovode do promena u značenju, a značenje jednog kulturnog simbola izrasta iz društvenog polja u koje je inkorporisan i iz praksi kojima je artikulisan i sa kojima je stvoren da bude u saglasju. Hol konstatuje: „*Nisu* važni intrinzični ili istorijski fiksirani kulturni objekti, već stanje igre u kulturnim odnosima: grubo i previše pojednostavljeno rečeno, važna je klasna borba u i oko kulture”.<sup>260</sup>

Ovakve tvrdnje oslanjaju se na Vološinova<sup>261</sup> i marksističku teoriju jezika, prema kojoj se, kao što smo već napominjali, znak shvata kao poprište klasne borbe. Vološinov zapaža da do konflikta na nivou značenja dolazi pošto se klasa ne poklapa sa znakovnom zajednicom (to jest sa totalitetom korisnika istog skupa znakova u ideološkoj komunikaciji), pa, stoga, različite klase koriste jedan isti jezik. Posledica je da se različito orijentisani naglasci presecaju u svakom ideološkom znaku. Ističući da, kroz presecanje naglasaka, znak odražava svoju vitalnost, dinamiku i sposobnost daljeg razvoja, Vološinov smatra da znak koji je povučen iz pritiska društvene borbe – koji, kako on kaže, *uvredljivo kruži iznad društvene borbe* – neminovno gubi snagu, degeneriše se u alegoriju i postaje predmet filozofskog razumevanja, a ne žive socijalne inteligibnosti. Ovaj autor naglašava da vladajuća klasa uvek nastoji da da natklasni, večni karakter ideološkom znaku, tako što pokušava da ga iščupa iz borbe kroz ukidanje ili potiskivanje sukoba među vrednosnim sudovima u njegovoj unutrašnjosti (lišavajući ga akcenta). Vološinov zaključuje da svaki živi ideološki znak ima dva lica, kao Janus, i ističe da ovaj unutrašnji dijalektički kvalitet znaka potpuno izbija napolje u vremenima krize ili revolucionarne promene.

Preuzimanje vlasti nad znakom i njegovim značenjem, moguće je zahvaljujući njegovoj strukturi, odnosno prostoru unutar znaka, koji pod dejstvom različitih motivacija, čini da znak može da uspostavi mnoštvo različitih značenja ili *naglasaka*. Neprekidna *transformacija* jednih kulturnih oblika u druge, odnosno promenljivost njihovih značenja i uloga u društvenoj strukturi, omogućava značenjsku manipulaciju na kojoj počiva i sama hegemonija.

Hegemonija kapitalizma usko je vazana za procvat sredstava komunikacije, koji omogućavaju dalje usložnjavaje sistema dominacije. Sredstva masovnih medija omogućiće

---

<sup>260</sup> Ibid.,

<sup>261</sup> V. N. Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, op. cit.



pojavu *masovne* kulture, dodajući tako još jednog aktera u ring ideološke borbe na kulturnom planu. *Masovna* kultura je kulturni obrazac, mit ili simulacija, koji se narodu nameće kao supstitucija za njegov sopstveni kulturni izraz. Primetićemo kako se kultura koju su ranije proizvodile dominantne strukture (sa ciljem da zadrže i opravdaju poziciju moći), do ovog trenutka oslanjala na svoje najviše domete, izražene kroz elitnu kulturu, ali, sa masovnom kulturom, dominantna ideologija kreirala je i kulturnog saveznika, karakterističnog po najnižim kulturnim formama, kojima se manifestuje. U daljoj analizi, razmotrićemo načine na koje *masovna* kultura, koju proizvodi ideologija, potiskuje i neutrališe *narodnu* ili popularnu kulturu, koja izrasta iz, nikada do kraja predvidivog, unutrašnjeg stanja čoveka.

Do najskorijih vremena, *popularna* kultura uporno je opstajala kao govor, sve manje slobodnog, čoveka. Danas, gotovo da je iščezla.

### **Masovna i popularna kultura**

Da bi smo mogli da nastavimo sa analizom kulturnih transformacija, nastojaćemo da napravimo što jasniju distinkciju između popularne i masovne kulture. Neophodno je utvrditi da je prepoznavanje granice među njima od presudnog značaja za razumevanje hegemonije razvijenog kapitalizma i uticaja koji slobodni, neposredni kulturni izraz trpi od strane dominantne ideologije.

Kako brojna istraživanja kulture ne prave jasnu razliku između popularne, narodne i masovne kulture, pa polaze od teze da se ukupna kultura može podeliti na tradicionalnu, elitnu i masovnu (ili popularnu) kulturu, u ovom segmentu teksta moraćemo da se osvrnemo na razlike u terminologiji, koje bi mogle da dovedu do nerazumevanja ili zabune. Prema podeli, kojoj ćemo morati da se suprotstavimo, kultura se shvata kao skup tri pomenute kategorije: *tradicionalna* kultura predstavlja niz ustaljenih ponašanja koja se ponavljaju putem specifičnih formi, *elitna* kultura izražava težnju ka ostvarenju

humanističkih i etičko/estetskih ideala, a *masovna* (ili popularna) kultura je ona koja ima obeležja masovne proizvodnje i potrošnje, odnosno karakteriše je tržišni karakter.

Oslanjajući se na HOLA, koji tvrdi da se među dominantnom i popularnom kulturom odigrava stalna borba za značenja, naša analiza zahteva da ukupnu kulturu podelimo na drugačiji načini: na onu koju proizvodi sam narod i onu koju proizvode strukture moći, odnosno dominantna ideologija. U tom smislu, *narodna* kultura se, po vremenu nastanka i vrsti proizvodnje, može podeliti na *tradicionalnu* i *popularnu*, a *dominantna* kultura javlja se, prvo u obliku *elitne*, a zatim i u formi *masovne* kulture.

Analizirajući kulturnu proizvodnju, potrebno je istaći da se u okvirima *narodne* kulture, u prekapitalističkim vremenima, *tradicionalna* kultura proizvodila neposrednim zanatskim radom, dok *popularna* kultura modernog doba poprima elemente industrijske proizvodnje i karakteristična je za vreme kapitalizma. Sa druge strane, u okvirima dominantne kulture, proizvodnja elitne kulture, oduvek je bila u izvesnoj meri otuđena. Tehnologije izrade, alati ili instrumenti koji su se koristili, kao i mnoge godine stručnog usavršavanja, koje su za to bile neophodne, značajno su redukovale njenu izražajnu neposrednost. Ipak, dugo vremena, pa i danas (uprkos visokim tehnologijama) elitna kultura zadržava neke od osobnosti neposredne zanatske proizvodnje, koje joj, prema Benjaminu (Walter Benjamin),<sup>262</sup> obezbeđuju *auru*, prvi uslov njene ekskluzivnosti. Nasuprot ovoj kulturnoj formi, dominantne strukture proizvode i kulturu namenjenu narodu, ili masovnu kulturu, čija je osnovna karakteristika isključivo industrijska proizvodnja. U tom smislu, utvrđujući razlike između masovne i popularne kulture, važno je naglasti da popularna kultura uvek zadržava deo neposredne proizvodnje, dok je proizvodnja masovne kulture, uvek i u celosti, industrijalizovana.

Masovna kultura javlja se kao direktna posledica industrijalizacije. Brz industrijski razvoj zemalja Zapada, karakterisala je kako masovna i serijska proizvodnja, tako i velika migracija seoskog stanovništva u gradove. Industrijalizacija je zahtevala, do tada neviđeno sistematičnu, organizaciju prostora i vremena. Dan je podeljen na radno i slobodno vreme, a industrijski radnici, odvojeni od sebi bliskog okruženja i tradicionalnih kulturnih formi,

---

<sup>262</sup> Walter Benjamin, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, Beograd: Nolit, 1974.

morali su svoje slobodno vreme da ispune novim kulturnim sadržajima. Proces industrijalizacije nepovratno je uništio narodnu kulturu, a kako je prilika da učestvuje u kulturi visokih slojeva, radničkoj klasi, u svakom smislu nedostupna, novi mediji omogućiće nastanak lakih kulturnih sadržaja, onakvih kakvi su smatrani *prikladnim* za široke narodne mase. Masovna kultura imala je za cilj da razonodi, zabavi i umiri, odnosno odvraći pažnju od stvarnih problema radničkog položaja i društvene neravnopravnosti. Brzom širenju masovne kulture, pre svega je doprineo vrtoglavi uspon sredstava masovnih komuniciranja (*mass media*): štampe, radija, filma, a potom i televizije. Zbog toga, masovnu kulturu prepoznajemo kao najuže povezanu sa ideološkim i ekonomskim zatevima društva u kome se javlja, odnosno proizvodi.

Prema tome, najveća razlika između popularne i masovne kulture tiče se njihove motivacije. Za razliku od masovne kulture, koja predstavlja ideološki nametnutu formu kulture, popularna kultura nastaje kao neposredan odgovor čoveka na postojeće uslove egzistencije. Bez obzira na to što se obe kulturne forme vezuju za industrijalizovana društva, njihovi sadržaji, kao i ciljevi, bitno su različiti. Popularna kultura u sebi sadrži subverzivni potencijal koji ideologija uvek nastoji da ukloni ili neutralizuje, pa je zato, za razliku od masovne kulture, koja je uvek podržana od struktura moći (ili je one same i proizvode), popularna kultura često potiskivana iz javnog života i karakterisana kao patološka, devijantna ili opasna.

Treba, takođe, ukazati i na velike razlike između popularne i masovne kulture, koje dolaze do izražaja pri analizi kvaliteta njihovih sadržaja i estetske artikulacije. Masovnu kulturu karakteriše odsustvo kvalitetnih sadržaja, poruke su plitke i izražene kroz forme koje su prepoznate kao *kič* i *šund*. Najveći broj autora smatra da je *kič* jedno od najvažnijih obeležja masovne kulture, pa se ona izjednačava sa vulgarnom kulturom ili kulturom najnižeg nivoa. Popularna kultura, za razliku od toga, nudi iskrene, inteligentne, pa čak i emotivno duboke ili društveno angažovane sadržaje, a u estetskom smislu, popularna kultura je inovativna, hrabra, duhovita i ekscesna.

Sa aspekta naše analize, izvesne različitosti po pitanju terminologije, zahtevaju da subkulture (odnosno hipi pokret, pank itd, kojima ćemo se više baviti uskoro) prepoznamo kao prakse, ne *masovne*, već *popularne* kulture, upravo zbog toga što se hegemonija

sprovodi u borbi za značenja, baš na mestu njihovog susreta, na pragu industrijske proizvodnje.

U tom smislu, Fiskova<sup>263</sup> zapažanja vezuju se za značenja koja poprima par farmerki, u odnosu na kontekst u kome se koriste. On napominje kako u zavisnosti od ostale garderobe sa kojom se kombinuju, kao i u zavisnosti od toga da li su na njima i kako, vršene neke intervencije, farmerke mogu da predstavljaju savršen primer materijalizacije dominantne ideologije, ali i primer za suprotstavljanje istoj. U tom smislu, Fisk ističe kako cepanje farmerki u subkulturnom odevanju predstavlja čin otpora, ali industrijski pocepane farmerke predstavljaju upravo idealan primer hegemonističke manipulacije subkulturnim stilom, koja se ostvaruje posredstvom mode. Stoga, on, kao i Hol, konstatuje da popularna kultura predstavlja stalan proces preoznačavanja i samo se na takav način može izučavati: „Njihova značenja (par farmerki) mogu se oploditi samo intertekstualno, uključivanjem načina kojima se oni komercijalno promovišu, načina kojima se oni nose i kojima o njima govore ili razmišljaju njihovi korisici, kao i značenja koja iz njih izvode mediji i drugi društveni komentatori. Drugim rečima, izučavanje popularne kulture izučavanje je kruženja značenja- postupanje prema tekstu kao prema privilegovanom objektu zaustavlja tu cirkulaciju u određenom (ma kako podesnom) trenutku i preterano naglašava ulogu teksta u njemu. Popularni tekst je agent i izvor građe, a ne objekat”.<sup>264</sup>

Do sada smo, već više puta, govorili o neutralizaciji značenja koju hegemonija sproviđi kroz pomodnjavanje. Subverzivni potencijal iscepanih farmerki izgubljen je u njihovoj transformaciji iz označitelja pobune, u označitelja mode. Zato, pitanja tržišta i proizvodnje, dolaze u prvi plan pri analizi značenjske transformacije do koje dolazi prelaskom znaka iz popularne u masovnu kulturu. Hebdidž jasno povezuje tržišne tokove i neutralizaciju značenja u hegemoniji, kada kaže: „U stvari, nastanak i širenje novih stilova neraskidivo su povezani sa procesom proizvodnje, reklamiranja i pakovanja, koji mora neumitno da vodi do gašenja subverzivne moći potkulture – novine moda i pankera direktno su uticale na visoku modu i glavne tokove mode uopšte. Svaka nova potkultura uspostavlja nove smerove, rađa nove izgledе i zvukove koji povratno deluju na odgovarajuće industrije.

---

<sup>263</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura*, op. cit.

<sup>264</sup> Dik Hebdidž, *Potkulture – značenje stila*, op. cit., 144.

Džon Klark primećuje: Širenje omladinskih stilova iz potkultura na modno tržište nije samo 'kulturni proces' već stvarna mreža infrastrukture novih vrsta komercijalnih i ekonomskih institucija. Male prodavnice ploča i kompanije za izdavanje ploča, butici i modna preduzeća sa malim brojem radnika 'te verzije zanatskog kapitalizma' određuju dijalektiku komercijalnog 'manipulisanja', a ne neke uopštenije i bezličnije pojave".<sup>265</sup> Promena položaja, u domenu proizvodnje i potrošnje, bitno menja značenje, a samim tim i ideološku poziciju različitih narodnih kulturnih praksi. Upravo zato, kultura je prostor od izuzetnog značaja za uspostavljanje i održavanje hegemonije.

Odnosi *narodne* kulture, koja nastoji da označi i kanališe krizu unutar čoveka, i ideologije, jasno su raspoznatljivi kroz uvid u promene na nivou društvenog ugleda i društvene uloge koju označitelji krize imaju u određenim istorijskim okolnostima.

#### **5.4 Označavanje i kanalisanje krize u predkapitalističkim društvima: spektakl i neposredna potrošnja**

Predkapitalistička društva nisu mogla poznavati krizu na način na koji je mi danas poznajemo. Društveno i lično otuđenje bilo je značajno manjeg obima. Čovečanstvo je, još uvek, bilo u neposrednoj proizvodnji i potrošnji.

Ukupno dotadašnje ljudsko iskustvo proizvodnje bilo je u kontinuitetu vezano za prirodu i zanate. Čovek je sakupljao i lovio, zatim obrađivao zemlju i gajio životinje, a upotrebom zanata, on je proizvodio oruđe i oružje koje mu je bilo potrebno da preživi. Vrlo malo, ali proizvodio je i druge upotrebne predmete, igračke, posuđe i ukrase, odeću... U to vreme, čovek je bio skoncentrisan na svoje osnovne materijane i duhovne potrebe i neposredno ih je zadovoljavao. Komunikacija je, u najvećoj meri, bila ograničena na blisko okruženje. Ispred čoveka se još dugo nije našao ekran, njegov krajnji zaklon od stvarnosti koja ga okružuje. Kriza predkapitalističkih društava kanalisana je kroz svetkovine, rituale,

---

<sup>265</sup> Ibid., 92.

igre..., dakle, neposrednim učestvovanjem u proizvodnji spektakla i neposrednom potrošnjom duhovne, fizičke i seksualne energije.

Da bi se čovek oslobodio unutrašnje krize i omogućio sebi dalji život, podvrgnut zakonima racionalnog, praktikovani su različiti oblici zajedničke potrošnje. Oni su uspevali da, posredstvom periodičnog, cikličnog prestupa, kanališu ukupnu krizu tadašnje društvenosti. Precizno utvrđeni modeli ponašanja, rituali, omogućavali su kontrolu nad slepom silom koja se u ovim svetkovinama oslobađala. Mirča Elijade (Mircea Elijade)<sup>266</sup> ističe kako rituali pomažu da se vreme vrati u nazad ne bi li se takvim postupcima postigao željeni cilj kao plodnost stoke i agrara, ozdravljenje ili zaštita ukućana i sl. Cikličnost ritualne prakse tokom godine vezivana je za obnovu (rađanje, život, smrt, rađanje), jer svet mora periodično da se obnavlja, pa se kosmogonija obredno ponavlja uoči svake nove godine.

Pod ritualom se obično podrazumevaju društveno prihvaćeni obrasci simboličkog ponašanja koji se primenjuju ili u određenim prilikama ili periodično, u određenim vremenskim intervalima. Ritualom se smatra skup simboličkih radnji i kodiranog ponašanja, koji se obavlja radi zadovoljenja postavljenog cilja, bilo u sakralnom ili u svetovnom kontekstu. U tom smislu, Mirjana Prošić-Dvornić,<sup>267</sup> piše da su savremena antropološka istraživanja i teorijska razmatranja, pokazala da se kao *differentia specifica* ritualnog ponašanja ne može smatrati njegov sakralni kvalitet, već to što ritual mora biti ikonički odraz postojeće situacije. Autorka smatra da, iako je veliki broj obreda u neposrednoj vezi s religijskim idejama, oni, takođe, imaju svoje mesto i funkciju u sekularnoj sferi, gde mogu učiniti da neke sasvim profane stvari dobiju karakter svetog.

Dakle, rituali teže da prikažu, ili materijalizuju, ideologiju i njena načela. U ritualima koje odlikuje nošenje maski i maskiranja, ne ističe se individualnost, već anonimnost i kolektivnost, oni prikazuju društvo kao jedinstveno, homogeno. U predkapitalističkim vremenima sakralne ceremonije i rituali služili su tome da, kroz maskiranje, prikažu

---

<sup>266</sup> Mircea Elijade, *Sveto i Profano*, Zagreb: AGM, 2002.

<sup>267</sup> Mirjana Prošić-Dvornić, "Pokladni ritual," u *Folklorni teatar u balkanskim i podunavskim zemljama*, ured. Dragoslav Antonijević, Beograd: Balkanološki institut SANU, 1984.

celovitost, jedinstvo života, koji se podjednako odnosi na sve članove društva, uprkos njihovom različito dodeljenom pojedinačnom identitetu.

Maskiranje, koje kasnije nameće kapitalizam, takođe će služiti tome da prikaže kolektivnost, homogenost zajednice i anonimnost pojedinca. Ovo je maskiranje vezano za sakralno današnjice i rituale koji odatle proizilaze.

### **Označavanje krize u predkapitalističkoj svetkovini**

Svaka svetkovina ili ritual podrazumeva i specifičnu označiteljsku praksu. Označavanje učesnika u svetkovini bilo je od izuzetnog značaja za uspeh magijskog rituala, koji je, najčešće, bio u središtu pažnje. Označiteljski prestupi koji su pratili ovakav koncept, oslanjali su se na dva modela koja smo ranije već spominjali, na *preteranost* i *preoznačavanje*.

Opisujući značaj preteranosti/prekomernosti za uspešnost svetkovine, Marjanović navodi kako su svetkovine obeležene pojavama koje odlikuju nekontrolisani impuls i preterivanje u zabavljanju, posebno u igranju, pevanju i konzumiranju velikih količina hrane i pića, ističući kako su se neki praznici redovno završavali frenetički i orgijastički, pretvarajući se u specifični ritam i igru. Prema ovoj autorki, prekomernost nije bila samo puki slučaj, epifenomen uzburkanosti koju izaziva i razvija, već se smatrala neophodnom za uspeh ceremonija koje slave, i značajno je učestvovala u njihovoj svetoj vrlini.

Odeća, ukrasi i rekviziti koji su u tim prilikama korišćeni, imali su svoja simbolička značenja, a izrađivao ih je sam narod, od drveta, kostiju, kože, biljaka... i drugih dostupnih sirovina, kao što su kasnije bili papir, tekstil itd. Takođe, često su upotrebljavani, predmeti ili odeća iz svakodnevnog života, koji su korišćeni na specifičan, *obrnut* način. Da bi smo razumeli smisao takvog označavanja, ukazaćemo na pojam *brikolage*, o kome, U *Divljoj*

*misli*,<sup>268</sup> govori Levi-Stros (Claude Levi-Strauss), a koji se se odnosi na sredstva pomoću kojih nepismeni, netehnički um *primitivnog* čoveka odgovara na svet oko sebe

Ovaj autor pokazuje kako magijski oblici, koje primenjuju primitivni narodi, mogu da se sagledaju kao sistemi veza između stvari, koje savršeno opremaju njihove korisnike za osmišljavanje vlastitog sveta, odnosno omogućavaju da se spoljni svet internalizuje na specifičan, *primitivnom* čoveku, prihvatljiv način. Polazeći od teze da predmet i značenje zajedno konstituišu znak, a da se, u okvirima bilo koje kulture, takvi znaci stalno okupljaju u karakteristične oblike diskursa, Levi-Stros uviđa da kada *bricoleur* premesti označeni predmet na drugo mesto unutar tog diskursa, koristeći se istim opštim repertoarom znakova, ili kada se taj predmet smesti u okvire različite celine, on konstituiše novi diskurs, odnosno prenosi različitu poruku. Koncept *bricolage*, je stalno promenljiv i služi da objasni i uključi spoljni svet u poredak samog čoveka. Prema Levi-Strosu, ti magijski sistemi veza imaju jednu zajedničku odliku: oni mogu beskrajno da se šire, jer se osnovni elementi mogu koristiti u mnoštvu improvizovanih kombinacija koje im daju nova značenja, odnosno oni mogu da prave beskrajno mnogo novih mitskih struktura.

Koristeći sistem brikolage-a, čovek je oduvek proizvodio značenja, kako u profanom, tako i u sakralnom svetu. U sakralnoj sferi, ovakve prakse, kada je ljudska pojavnost u pitanju, poznate su kao maskiranje i prisutne su u svim delovima predkapitalističkog sveta, a i do danas su se, u svojim promenjenim i otuđenim oblicima, sačuvale, i upravo doživljavaju svoju renesansu.

Kako maskiranje podrazumeva celoviti oblik transformacije, dok je maska samo jedan njegov segment, Vesna Marjanović ističe da se: „maskiranje definiše kao ‘obrnuto’ odevanje, suprotno uobičajenom, uz uspostavljanje ponašanja obrnutog reda od onog koji vlada u svakodnevici i normama propisanim za jedno društvo. U tom kontekstu maskiranje se odnosi na ukupno ponašanje transformisane osobe”.<sup>269</sup> Pošto ovakva identitetska transformacija omogućava da se primenom karakterističnog vizuelnog identiteta, omogući transponovanje pojedinca u onostrano, ono što izmiče svakodnevnom iskustvu, Vesna

---

<sup>268</sup> Klod Levi-Stros, *Divlja misao*, Beograd: Nolit, 1978.

<sup>269</sup> Vesna Marjanović, *Maske, maskiranje i rituali u Srbiji*, Beograd: Čigoja štampa, Etnografski muzej u Beogradu, 2008, 14.



Marjanović, dodaje: „Maskiranje/.../ je radnja kojom se pomoću izabrane odeće preoblači i prurušava da bi se postigao novi lik. Tim činom transcendentira se profani prostor i priprema ulazak u svet suprotan svakodnevi”.<sup>270</sup>

Čovek je, maskom, oduvek izražavao činjenicu da on ima i svoje drugo lice- lice kome je bilo dopušteno da se ispolji u svetkovinama i prestupu, da bi zatim moralo ponovo da nestane- lice slepe sile. Predkapitalistička društva omogućavala su čoveku da ciklično smenjuje svoja dva lika, a, govoreći o tome, ova autorka ističe: „Menjajući svoj identitet, čovek napušta samog sebe, kako bi, kao neko drugi ostvario ono što mu je inače zabranjeno ili uskraćeno. Maske i maskiranje, svojom pojavom, ma kako bliski ljudima, unose nemir u poredak društvenih sistema”.<sup>271</sup>

Videćemo kako modernizam, u nastojanju da spreči *nemir u poretku društvenog sistema*, zabranjuje lice slepe sile (određujući ga kao primitivno, nazadno, *nečovečno*), samo da bi čoveku nametnuo lice jednog drugačije ustrojenog prestupa, prestupa koji se odigrava u simulaciji, svetu ekonomske potrošnje. Ovo lice kapitalizma, koje se čoveku predstavlja kao stvarno (pravo), skriva istinu da je i ono samo maska. To je lice mode, sa kojim smo se već upoznali.

## **Maska**

Maskiranje predstavlja model ponašanja individua i zajednica tokom različitih godišnjih okupljanja. Uloga maskiranja veoma je raznovrsna, a praksa široko rasprostranjena. Pre svega, maskiranje može da bude povezano sa izvođenjem nekih usko religijskih ili profanih rituala, ali i samo prurušavanje radi zabave i lakšeg ostvarivanja komunikacije (prilikom tradicionalnih prela, na maskembalima, žurkama, proslavama godišnjica i slično). Zbog svoje velike semiološke vrednosti, u savremeno doba maskiranje se koristi i da bi se skrenula pažnja na događanja u društvu (sport, advertajzing,

---

<sup>270</sup> Ibid., 13.

<sup>271</sup> Ibid., 12.

propaganda, humanitarne akcije), ali i da bi se razotkrilo konfliktno stanje, kao kada su u pitanju politički protesti. Maskiranje koriste kako dominantne strukture, tako i strukture koje im se suprotstavljaju.

Maskom se smatra predmet koji prekiriva predeo glave i najčešće se posmatra kao *novo* ili *lažno* lice. Istovremeno, to je rekvizit koji ne pokriva samo lice, već je deo ukupnog kostima pomoću kojeg se neko prurušava. Na prostoru Srbije za masku se kaže *maska, lik, obrazina, čuvida, lorfa, larfa, strašilo, zevalo, zev*.<sup>272</sup> Maska je, kao i moda, semiotički sistem višeg reda, mit. Ali, za razliku od mode, koja ima sposobnost da se beskrajnim mitološkim nizovima udalji u sferu potpune apstrakcije (simulakrum), maska se zadržava već u prvom nizu, ona se ne može premaskirati. Njena značenja ostaju stabilna. Zato je maskiranje semiotički sistem inferiorniji od mode, odnosno maskiranje je sistem koji ne zaustavlja preraspoređivanje, preoznačavanje, promenu.

Budući da je *preoznačavanje*, kao označiteljski princip karakterističan za maskiranje, oduvek zabranjeno (radi očuvanja stabilne društvene strukture), ono se, u predkapitalističkom društvu, dopuštalo u strogo kontrolisanim uslovima prestupa, onakvim kakvi će dopustiti prekoračenje, ali i sprečiti potpuno izlivanje slepe sile. Te uslove definisali su, kao što smo već napomenuli, rituali. Maska je u ritualu bila važan nosilac značenja, a komunikacijski značaj maske, njeno bogato simboličko značenje, njena sposobnost da označi ili preoznači, od presudnog su značaja kada se razmišlja o ritualnom maskiranju.

Kao ni moda, ni maskiranje se ne zadržava na samoj površini čoveka. On se sa maskom, odnosno svojim *novim licem*, duboko prepliće, ona na njega ima snažno dejstvo. Čovek, stavljanjem maske, proizvodi jednog drugačijeg sebe. Maska mu omogućava da, unutar sebe, privremeno ukloni branu između racionalnog i iracionalnog, i on se prepušta silovitoj, ali kanalisanoj, bujici slepe sile. Činjenica da se, prilikom maskiranja, ne radi samo o načinu preodevanja jedne individue, već se podrazumeva i njeno stanje svesti, odnosno, ukupno ponašanje, od suštinskog je značaja za razumevanje uloge koju ima maska, odnosno maskiranje.

---

<sup>272</sup> Ibid., 15.

Pored toga što unosi nemir i narušava društveni red, tradicionalno maskiranje karakteriše i cikličnost predkapitalističkih rituala. Međutim, ciklična koncepcija vremena, koja umanjuje društvenu pokretljivost, u modernizmu biva potisnuta vremenskom linearnošću. Zato, sa modernizmom, ovakve svetkovine i njima karakteristične označiteljske prakse, počinju da se shvataju kao nepoželjne, pa se potiskuju i postepeno iščezavaju. Na taj način, čovek će izgubiti pravo i mogućnost da svoje drugo lice, lice slepe sile u sebi, ciklično i ritualno, ispolji. Beskrajni nizovi znakova i značenja, koje je čovečanstvo do tada proizvodilo i čuvalo, nestali su sa gubljenjem ove prakse.

Postepenim napuštanjem svetkovine i maskiranja, građansko društvo nastoji da omogući drugačije oblike pražnjenja slepe sile. To je uslovalo pojavu novih vrsta društveno organizovanog prestupa. Crkva, sada, preuzima na sebe ulogu onoga koji kanališe dejstvo slepe sile. Ona, svojim sredstvima, obezbeđuje prvi prestup u savremenom društvu. Tek, u sledećoj fazi društvenosti, sa kapitalizmom, prestup se iz dominantno religijske kanališe u dominantno ekonomsku potrošnju.

### **Zabrane koje se odnose na maskiranje**

Maskiranje nastaje uporedo sa rascepom u čoveku. Ono služi da objedini njegova dva, novonastala, lika. Zato se prve zabrane vezane za maskiranje nalaze već u veoma starim spisima. U *Starom zavetu*<sup>273</sup>, u petoj zapovesti Mojsijevoj stoji: „...Ne pravi sebi lika ni oblička bilo čega što je gore na nebu ili dole na zemlji, ili u vodama pod zemljom. Nemoj im se klanjati niti im iskazuj štovanje. Jer ja, Jahve, Bog tvoj, Bog sam ljubomoran. Kažnjavam grijeh otaca – onih koji me zamrže – na djeci, unučadi i praunučadi, a iskazujem milosrđe tisućama koji me ljube i drže u mojoj zapovijedi.”

Uprkos ovoj zapovesti, čovek je nastavio da praktikuje maskiranje i ono se dugo vremena očuvalo u narodu, kao sastavni deo univerzalne narodne tradicije. Ipak, sa sve većim jačanjem crkve u srednjem veku, evropsko društvo uspostavlja nove vidove zabrana.

---

<sup>273</sup> *Biblija, Stari i Novi zavjet*, Zagreb: Stvarnost, 1968, 146.

Preterivanje, raskalašnost i pohotljivost, karakteristični za narodne svetkovine, postaju društveno, odnosno moralno neprihvatljivi, pošto ometaju novonastalu potrebu za pojačanim redom. Crkveni izvori iz ranijih vremena, ukazuju na to da su masovna praznična okupljanja pored izrazitog preterivanja u hrani, piću i seksu, bila na ivici nasilja i stoga su bila strogo osuđivana.<sup>274</sup>

Kao primer ovakvih društvenih promena navešćemo uvođenje zabrane na proslavljanje *kalende*, koja je, sa stanovišta novouspostavljenog morala i discipline, bila neprihvatljiv oblik društvenog ponašanja i ispoljavanja slepe sile. Antonijević, pišući o zabranama koje se odnose na preoznačavanje u kalendi, navodi: „...Kada dođe svetkovina kalenda, piše u jednom izvoru, vi se glupo zabavljate, postajete pijanci, upuštate se u erotične pesme i opscene igre. Prizivate tada demone kao na žrtvu koja se proslavlja u njihovu čast. Prava je ludost da se čovek preobražava, prerušavajući se u ženu ... To je ludost preobraziti lice maskirajući se tako dobro da se i sami demoni toga plaše. Ludost je pevati, sa zadovoljstvom ... i igrajući razuzdano, u bestidnim pozama. Preobražavajući se u kozu, u jelena, čovek postaje koza ili jelen, on koji je načinjen po ‘Božijem podobiju’; on tako prinosi žrtvu đavolima ... Ako nećete da učestvujete u njihovom kolektivnom grehu, ne dopustite da dolaze u povorci, pred vašu kuću, prerušeni u jelene, u male starice, u bilo koju životinju; odbijte da im date poklon, i korite ih, popravljajte ih što tako čine”.<sup>275</sup> I u drugim primerima koje Antonijević navodi, reč je o zabranama prevashodno prerušavanja u jelena u vreme svetkovina kalendi. Pominju se i prerušavanja u zoomorfne likove – medveda i vuka, te prerušavanje u kojem se koriste i konjski repovi, a tokom IV veka Jovan Zlatousti progonio je one hrišćane koji *menjaju svoj lik*, oblačeći žene u mušku odeću.

Zbog ovakvog stava prema narodnoj *raspuštenosti* u vreme kalende, Tridentski sabor je, 692. godine zabranio vernicima tu svetkovinu, kao i svetkovinu brumalija, koje su obe proizašle iz starog kulta Dionisa, tj. Bakha. Pojačane disciplinske mere se sve više odražavaju na organizaciju prestupa, pa Rimski sinod za vreme pape Lava IV oko 850.

---

<sup>274</sup> Vesna Marjanović, *Maske, maskiranje i rituali u Srbiji*, op. cit., 56.

<sup>275</sup> Dragoslav Antonojević, *Dromena*, Beograd: SANU, 1997, 95.

godine, a potom i nadbiskup Hinkmar u Remsu zabranjuje pijanke, kocku, igranje igračica i maškare pri svečanostima u čast mrtvih i proglašava ih za đavolske stvari.<sup>276</sup>

Izlagana kritici, zbog svoje navodne popustljivosti, katolička crkva pokušava da, uvođenjem maksimalne strogosti, obezbedi svoj poljuljani ugled. Ali, nije samo disciplina, već ujedno i prestup, ono što ona mora da obezbedi. Zato crkveni rituali počinju da uvećavaju svoju spektakularnost, oni postaju grandiozni, zaslepljujući, veličanstveni. Kombinacija stroge discipline i spektakla, postaje recept koji će se, od tih vremena neprekidno primenjivati na uređenje društvenosti. U tom smislu, zanimljivo je navesti i Tridentijski sabor u XVI veku (1545 – 1546. godine), koji u katoličkim zemljama nastoji da uspostavi praznični red krajnje strogosti, kako bi se osporila optužba o raspuštenosti Rimske crkve. Na ovom saboru odlučeno je da će se, za vreme poklada, obavljati obred *četrdesetosatno klanjanje*. Ono će se, prema odluci, održavati u najspektakularnijem dekoru i scenariju, praćeno muzikom, i trebalo je da suzbije razuzdanost paganskog karnevala, kojim je narod proslavljao na ulici.<sup>277</sup>

Iako smo videli da se društvena kontola, u srednjem veku, sprovodi posredstvom crkve, već od renesanse, država preuzima ulogu *staratelja* nad narodnim moralom. Novi modeli ponašanja, utvrđuju se, ne kao nekada, verovanjem ili tradicijom, nego, sada, pravnim spisima. Od XVIII, XIX i XX veka eksplicitna građa o obrnutom ponašanju i izgledu ljudi iznosi se u propisima, odnosno, pravnim kodeksima koje su donosili različiti državni organi. U periodu reformacije, maskiranje je zabranjeno gotovo u celoj Evropi, pa, Niko Kuret<sup>278</sup> konstatuje da je u većem delu Evrope maskiranje usahnulo, a potvrda se može sagledati u protestantskom delu Nemačke gde gotovo da danas i nema maskiranja. Pa ipak, iako su maskiranja mahom bila zabranjena, jedna od tih zabrana upravo je uslovila opstanak maske u savremenom društvu.

Naime, nastanak savremenih maskembala, vezuje se za dekret koji je carica Marija Terezija (1717 – 1780) donela, zabranjujući korišćenje maski na ulicama carstva. Pošto je u katoličkoj Bavarskoj i u Austriji u XVII veku, uoči posta na *Fasching*, nižoj klasi bilo

---

<sup>276</sup> Vesna Marjanović, *Maske, masiranje i rituali u Srbiji*, op. cit., 52.

<sup>277</sup> Ibid., 53.

<sup>278</sup> Niko Kuret, "Potreba sodelovanja pri raziskovanju južnoslovenskih mask," u *Treći kongres folklorista Jugoslavija, 1-9. septembra 1956*, ured. Miodrag S. Lalević (Cetinje, 1958).

dopušteno da nosi kostime i maske i da izigrava aristokrtiju i predstavnike crkve, navodi se da je „dolazilo do takvog divljanja da su ‘stvari izmicale kontroli’”.<sup>279</sup> Uvođenjem zabrane, trebalo je suzbiti nered i gubitak kontrole. Međutim, smatra se da su tada ove prakse prešle sa otvorenih, javnih prostora u zatvorene prostore i očuvale se u formi zabava pod maskama.

Velelepni balovi pod maskama, koji su se organizovali u Beču od XVIII veka, predstavljaju produžetak ove prakse u modernim vremenima. Zato, iako se može reći da sa modernizmom, maske postepeno nestaju, to se nikada nije dogodilo u celosti. A, poslednjih godina svedoci smo njihovog preporoda.

Iako je u Srbiji tradicionalno maskiranje, nažalost, sasvim marginalizovano i potisnuto, Vesna Marjanović navodi kako su zemlje u regionu uspele da očuvaju i afirmišu ovu narodnu praksu. Ona ističe da su, za razliku od društveno-političkih strujanja u Srbiji, države u regionu, kroz angažovane mehanizme čuvanja manifestnih oblika tradicionalne kulture, podržavale ovakav vid *socijalne kontrole*. Marjanović ukazuje na to da je, u Bugarskoj i u Rumuniji društvo, i pored svih potresa društveno-istorijske i ekonomske prirode, uspelo da održi obrednu praksu sa maskama. Ona se očuvala na dva nivoa: kao legitimna obredna praksa u narodu, koja služi integraciji zajednice i sa kojom se predstavljaju u odnosu na druge, ali i putem folklorizma i uklapanja u šire evropsko društvo, u kojem se obredi sa maskama, posebno karnevalskog tipa razvijaju sve više iz godine u godinu.

Tradicionalno ritualno maskiranje je, u najvećoj meri, svedeno na turističku atrakciju i izgubilo je svoja značenja i svoju stvarnu svrhu, ali, maskiranje, kao označiteljska praksa prestupa, uspelo je da očuva svoju važnost. Tradicionalne forme su postepeno ustupile mesto urbanim, karnevalskim tipovima preoznačavanja, a veliki porast broja ovakvih događaja, osim što ukazuje na njihov ekonomski uspeh i smisao, još jednom govori u prilog tvrdnji da se unutar rascepljenog čoveka uvek krije i njegov drugi lik.

---

<sup>279</sup> Vesna Marjanović, *Maske, maskiranje i rituali u Srbiji*, op. cit., 53.

## **Studija slučaja: godišnji kalendarski (sakralni) rituali i maskiranje u Srbiji; koledarski rituali i maskiranje**

Tradicionalne forme maskiranja i rituala u Srbiji, mogu se podeliti u dve kategorije. To su godišnji *sakralni kalendarski rituali* i maskiranje, koji se odnose na čitavu zajednicu, i *rituali životnog ciklusa*, koji su profano/sakralni, a, prema Vesni Marjanović, odnose se na svadbu, kao trenutak stupanja u zrelost, odnosno, prihvatanje društveno predviđene uloge i ulazak u reprodukciju. Mi bi smo, uz svadbu, pomenuli i *samrtne* rituale,<sup>280</sup> kojima se obeležava smrt nekoga od pripadnika zajednice.

U ovoj studiji slučaja bavićemo se *koledarskim ritualima*, koji spadaju u *sakralne kalendarske rituale*. Na prostoru Srbije, gde su najčešći oblici tradicionalnog maskiranja bile povorke sa maskiranim učesnicima, koje su se odvijale tokom godišnjeg kalendara običaja, Vesna Marjanović navodi sledeće prakse:

- maskiranje u *koledarskim* povorkama ( u vreme božićnog posta do Bogojavljanja, od 28. novembra do 6/19. januara),
- *vučari* (u zimsko vreme hajke na vukove)
- maskiranje u *pokladnim* povorkama (u vreme mesopusta pred uskršnji post),
- maskiranje u prvoj nedelji uskršnjeg posta,
- maskiranje u povorkama *lazarica* (na Lazarevu subotu, subota, nedelju dana pre Uskrsa)
- maskiranje u povorkama *jeremija* (na Sv. Jeremiju, 14. maj),
- maskiranje u povorkama *kraljica* (uoči Duhova, 50 dana po Uskrsu),
- *dodole* (u vreme letnjih suša).<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> Slobodan Zečević, "Samrtni običaji u okolini Zaječara," u *Glasnik Etnografskog muzeja, knj. 42*, ured. Slobodan Zečević, Beograd: Etnografski muzej u Beogradu, 1978.

<sup>281</sup> Vesna Marjanović, *Maske, maskiranje i rituali u Srbiji*, op. cit., 66.

## Koledarski rituali i maskiranje

Koledarima se, u širem značenju, nazivaju maskirane povorke koje vrše ophod naselja tokom zimskih praznika, uoči Božića. U okvirima savremenih istraživanja pod *koledare* se mogu podvesti svi oblici povorki koje idu u ophod naselja u vremenskom periodu pred božićne praznike, od božićnog posta (koji traje šest sedmica kod pravoslavnih i 40 dana kod katolika) u vreme oko Božića, Nove godine i Bogojavljanja (Epifanije) do 6/19. januara, pa se, zato smatra da ovakve povorke proizilaze iz kulturnih radnji, vezanih za najavljivanje i čestitanje dolazećeg *novog leta* ili *nove godine*.

Već u vreme Vuka St. Karadžića koledarske povorke su gotovo išezle u narodu, iako je njihovo poreklo drevno, a na južnoslovenskim prostorima prvi put se spominju u Dubrovačkom statutu 1272. godine. Vuk Stefanović Karadžić zapisao da su od „prije išla momčad uoči Božića od kuće do kuće te pjevala pjesme od *koleda*, u kojima se uza svaku vrstu pripjeva: *koledo!* ... Momčad ona što igraju i pjevaju zovu se *koledani*. Ovaj se običaj među ljudima našeg zakona gotovo sasvim izgubio, ali u kršćana još traje. *Čitava koleda*, reče se i sad kada ide mnogo ljudi zajedno”.<sup>282</sup>

Svojom pojavom (izgledom) maskirani učesnici su uspostavljali komunikaciju sa religijskim predstavama o dolazećem dobu ili prazniku, ali i sa mitskim ili stvarnim precima za koje se verovalo da štite čoveka i njegovu egzistenciju od zlih dejstava demonskog karaktera. Smatra se da koledarske povorke vode poreklo još iz vremena antike (januarske kalende) ili iz panteona slovenskih bogova (boginja Koleda), a Marjanović ističe da nije moguće poreći da su, rituali u vreme zimskog ciklusa, obredne prakse arhaičnog porekla sa transformisanim sadržajima starih kultova iz vremena rimskih saturnalija i luperkalija.

Za koledare na području Srbije ima više različitih naziva. Povorke dobijaju imena po specifičnom kraju i kulturnom nasleđu, zatim po karakteru same povorke, kao i prema vremenu kada se učesnici spremaju u ophod (od Bogojavljanja, tj. Epifanije ili Tri kralja).

---

<sup>282</sup> V. St. Karadžić, *Etnografski spisi*, Beograd: Prosveta, 1972, 35.



Nazivi koledarskih maskiranih povorki prema linearnom vremenu pojavljivanja, odnosno prema crkvenom kalendaru:

- Uoči praznika Sv. Varvare, 4. decembra, kod Rusina u Bačkoj javlja se maskirani lik *Barbara* ili *Varvara*.
- Veče uoči Sv. Lucije, 12. decembra, kod stanovništva katoličke veroispovesti, uglavnom kod Mađara, Hrvata, Šokaca, Bunjevaca, u Bačkoj i severnom Banatu, ophod naselja obavljaju ženske povorke koje se nazivaju *Luce*, *Lucije*;
- Uoči praznika Sv. Nikole, 5. ili 18. decembra, kod srpskog – pravoslavnog, mađarskog, hrvatskog – katoličkog, ili slovačkog – protestantskog stanovništva idu povorke *Nikola* ili *Mikulaš*;
- Najarhaičniji po izgledu i po radnjama koje obavljaju jesu *koledari* – *oale*, *ale*, *lesnici* u regionu Leskovačke Morave, koji obilaze naselja od Sv. Ignjata, 2. januara, do Bogojavljenja, 19. januara;
- Od Badnjeg dana (24. decembra / 6. januara) kod rumunskog i srpskog stanovništva u Banatu se pojavljuju *koledarske povorke sa maskom klocalicom*, *curikom*, *šerbuljem*;
- U severoistočnoj Srbiji, u okolini Majdanpeka i Bora, te u području Homolja, kod vlaškog stanovništva idu povorke – *kolindeci*, *kolindreći*, takođe, u Laznici kod Majdanpeka provorke zovu *profakuc*, dok u Jacikovu i Vlaolu maskirane povorke nazivaju *žojmareš*;
- Oko Knjaževca, u Budžaki, *koledare* nazivaju i *podlaznici*;
- U oblasti Pčinje i u južnim krajevima Srbije povorke koje obilaze uoči julijanske Nove godine ili Sv. Vasilija nazivaju *surovarima*, *sirovarima* ili *vasiličarima*;
- U okolini Vranja *sirivaškari* i *džomolari* a javlja se i naziv *rusalije*;
- Na Kosovu su išle muške povorke *dedice*, *starci*, *vodičari*;

Na Kosovu su išle ženske povorke – *kalinarke*.<sup>283</sup>

Prema vremenu zimskih kalendara praznika i karakteru povorki, koledarkse povorke i njihove maskirane učesnike, možemo podeliti na dve grupe. Jedna je ona sa arhaičnim maskiranim likovima u kojima nema hrišćanskih imena, sa odlikama narodnog tumačenja zimskog vremena, dok drugu grupu čine povorke transformisane pod okriljem crkve sa hrišćanskim sadržajem i likovima odnosnih svetaca.

U našoj analizi bavićemo se najdrevnijim poznatim oblicima označavanja krize, odnosno povorkama sa arhaičnim maskiranim likovima.

### **Povorke sa arhaičnim maskiranim likovima**

Na prostoru južno od Save i Dunava najraširenije su bile povorke poznate pod opštim nazivom *koledari*, a Dragoslav Antonijević<sup>284</sup> smatra da su ovi rituali najpotpunije sačuvali svoju arhaičnost u južnom pomoravlju. Broj učesnika u povorkama je zavisio od običaja u lokalnim sredinama, a obredni učesnici morali da ispoštuju pravila *čistog*, tj. nisu smeli da imaju telesni dodir sa ženom (*koledari*). Neko vreme provodili su zajedno (*kalinarke*); učili tekstove igrokaza predvođeni učiteljem ili sveštenikom (*vertepi*, *betlehemari*); opremali su se i prurušavali u nečijoj kući, što se unapred dogovaralo i odakle su polazili u ophod naselja. Često su započinjali obilazak naselja pre izlaska sunca.

Kada bi krenuli u ophod, koledari bi išli od kuće do kuće, oglašavajući se larmom, zvonjavom, lupanjem a nakon dobijanja dozvole domaćina, ulazili su u kuću. Najpre su obilazili oko ognjišta ili dolazili do njega, džarali vatru, mlatili drvenim sabljama i močugama kao da se bore sa nevidljivim neprijateljem. Premetali su žeravicu iz ruke u ruku i valjali se po ognjištu. Sve to vreme zadirkiivali su *snašku*, nepristojnim rečima i gestovima. Na kraju je cela grupa obilazila i igrala oko tanjira (*tanura*) s raznim plodovima koji bi nakon igre podizali u vis. Marjanović ističe da se, prema navedenim podacima iz

---

<sup>283</sup> Vesna Marjanović, *Maske, maskiranje i rituali u Srbiji*, op. cit., 72/73

<sup>284</sup> Dragoslav Antonijević, *Obredi i običaji balkanskih stočara*, Beograd: SANU, Balkanološki institut, 1982.

literature, smatralo kako ova magijska radnja utiče na rast useva. U kuće nisu ulazili svi učesnici, već je jedan od njih ostajao ispred, da bi pri dolasku u drugo domaćinstvo on prvi ušao a drugi bi ostao izvan, čime se pravio nevidljivi lanac među učesnicima koji su povezivali unutrašnji (domaćinstvo) i spoljni prostor. Po završenom ritualu koledare bi darivali a dešavalo se da i sami ponešto ukradu.<sup>285</sup>

Vidimo da koledarske povorke karakteriše čitav niz simboličkog ponašanja, ali i označavanja, a mi ćemo se detaljnije uputiti u specifičnosti označiteljske prakse.

### **Označavanje učesnika koledarskih povorki**

S obzirom da je važnost označavanja, u organizaciji i uspehu rituala, neosporna, maskiranje se smatra jednom od najznačajnijih karakteristika koledarskih povorki.

Rodne uloge imale su veliki uticaj na označavanje i učestvovanje u ritualu, pa je u tradicionalnoj kulturi, maskiranje bilo privilegija, pre svega, muškaraca – mladića, ponegde tek oženjenih mladih ljudi. Ali, u manjem broju bilo je i takvih povorki, u kojima su učestvovala isključivo devojke.

Označavanje učesnika sprovodilo se tako što se, iako su svi učesnici muškog pola, jedan od njih maskira u žensko lice, koje se naziva *baba*, *majka*, *snaška* i sl, dok su drugi učesnici maskirani kao *starci*, *deda*, *dedica* i sl. Verovalo se da su ova lica hipoteza najudaljenijih i divinizovanih predaka. Oni na sebi imaju ovčije kože, sa životinjskom obrazinom na licu, o pojasu imaju zvona, a naoružani su drvenim sabljama ili buzdovanima. Kao rekvizit nošen u povorkama često se javlja i *phallos*.<sup>286</sup> Značaj seksualnosti i njeno eksplicitno oslobađanje, prikazivanje, bili su, ne samo sastavni, već i važan deo ovakvog prestupa, pa, u odnosu na žensko lice, maskirni igrači često izvode seksualne radnje. Marjanović napominje kako su elementi orgijazma, u današnjim ostacima obreda, trag razuzdanosti kojima su bile praćene te svečanosti, što je trebalo da stimuliše

---

<sup>285</sup> Vesna Marjanović, *Maske, maskiranje i rituali u Srbiji*, op. cit., 74/75.

<sup>286</sup> *Ibid.*, 75/76.

plodnost organskog sveta u novom godišnjem ciklusu. Smatralo se da sunce, kao muški princip, prvo treba da animira i zadobije oplodnu materiju – zemlju. Autorka ističe da je među učesnicima obreda ponekad dolazilo i do polnih ekscesa, što se smatralo verskom dužnošću, kojom se stimuliše plodnost.

Veruje se da su koledarske povorke u Srbiji deo zajedničke evropske kulture i njoj svojstvenih svetkovina. Maskiranje u životinje, predstavlja trag šumskih božanstava, odnosno šumskih duhova, koji su bili svojstveni zajedničkoj kulturnoj baštini Evrope. Smatra se da maskirani životinjski likovi predstavljaju trag šumskih božanstava – zaštitnika stoke, tipa helenskog Pana. Ova su božanstva veoma pohotna, što se vidi iz nedvosmislenih i više puta ponavljanih erotskih radnji, kao i iz rekvizita obredne povorke. Takođe, maskirane likove nazivaju i *lesnicima*, a u okolini Leskovca, kako iznosi Slobodan Zečević,<sup>287</sup> *lesnik* je, prema narodnom verovanju, šumski duh i zaštitnik stoke. Naziv ovog bića dolazi od staroslovenske reči les – šuma. Zamišljan je kao čovek kozijeg izgleda, sa rogovima na glavi. Ovi su šumski duhovi, u povorci, veoma bučni i dižu veliku graju, pohotljivi su i smatra se da su njihove veze sa smrtnim ženama veoma česte. Izgled, svojstva i mnoge njihove osobine pripadaju veoma rasprostranjenoj kategoriji evropskih šumskih duhova kozijeg izgleda kao što su helenski *Pan i Satir*, rimski *Silvan i Faun*, švedski *Skougsman*, ruski *Lješi*, češki *lesni mužove* i sl.

Kroz ovu studiju slučaja ukazali smo na to da je kriza, u tradicionalnim svetkovinama, odnosno ritualima, kanalisana specifičnim praksama koje su uključivale čitavu zajednicu, a vode poreklo iz drevnih sakralnih praksi i običaja, koji omogućavaju oslobađanje od prekomerja kroz duhovnu i telesnu potrošnju. Namera je bila da osvrtno na kanalisanje krize i njeno označavanje u predkapitalističkim vremenima, omogućimo uvid u celinu označiteljske prakse krize, čiji će se značaj za čovečanstvo i njegovu organizaciju, jasno raspoznati kada se budu sagledala i preostala dva modela, oba karakteristična za označiteljske prakse kapitalizma.

---

<sup>287</sup> Slobodan Zečević, "Lesnici - leskovački šumski duhovi," u *Leskovački zbornik Broj V*, ured. Hranislav Rakić, Leskovac: Narodni muzej u Leskovcu, 1965.

## 5.5 Označavanje i kanalisanje krize u modernizmu i postmodernizmu: medijski spektakl i ekonomska potrošnja

Sa razvojem kapitalističke logike i uslozljavanjem zabrana, maskiranje prestaje da bude prihvatljivo. Čitav svet podeljen je na *normalno* i *nenormalno* (abnormalno), odnosno poželjno i nepoželjno, pa maska i paganska svetkovina spadaju u zabranjene, nepoželjne kategorije. Hrišćanstvo se oštro suprotstavlja ovakvim praksama, a dominantna etika sada zahteva smirenost i suzdržanost. Mada vladajuće klase za sebe uvek zadržavaju pravo na ispoljavanje krize, tek će francuska Buržoaska revolucija dovesti do šireg označavanja krize, odnosno do pojave pojačane spektakularizacije među društvenim krugovima koji nisu usko vezani za aristokratiju. Prvo pojam *individue*, a zatim i pojam revolucije i revolucionara, postaje značajan za shvatanje društvene stvarnosti.

Najznačajniji momenti označavanja krize, u periodu XVIII i XIX veka, svakako su glamur i dandizam, o kojima smo već govorili. Međutim, iako društvena kriza modernizma biva delimično iscrpljena Prvim svetskim ratom, ona opstaje i uskoro će se ponovo ispoljiti, sa jačanjem ideje o komunizmu. Uskoro, kada Drugi svetski rat omogući globalno političko, ekonomsko i moralno vođstvo Amerike, kao apsolutnog pobednika, sa procvatom medija i industrije, krizom počinje da se upravlja na mnogo suptilnije načine. Holivudska melodrama i glamur, o kojima smo, takođe govorili, sa velikim uspehom počinju da kanališu društvenu krizu, pa ona, uvođenjem u tržište, izvanredno brzo postaje društveno asimilovana.

Već 1955. godine film *Buntovnik bez razloga* (*Rebel without a cause*)<sup>288</sup> će definisati pojam buntovnika u celosti. On prestaje da bude opasan po društvo i postaje opasan jedino po samoga sebe. Ipak, njegov šarm i privlačnost čine ga neodoljivim i društveno prihvaćenim, koliko god da se tome opire. *Buntovnik* je postao predmet romantičnog maštarenja, tinejdžerska fantazija, životni stil. Veoma malo je ostalo od nekadašnjeg

---

<sup>288</sup> *Rebel without a cause*, film, reditelj Nicholas Ray, Hollywood: Warner Brothers, 1955.

revolucionara. Kriza je preoznačena, prešla je semiološki put od *aktivnosti* (revolucija), do *stila* (buntovništvo).

Pa, ipak, ni holivudski buntovnik, sa svojim romantičnim i drskim stilom, neće sasvim neutralisati njena značenja. Kriza modernizma uporno opstaje, pa je kroz identitetsko usitnjavanje i spektakularizaciju *drugoga*, u postmodernizmu, svet ponovo susreće u vidu spektakularnih subkultura. Nažalost, ovoga puta, moda će uspeti da krizu, do kraja, neutrališe. Razvoj medija i tržišta omogućiće da se, posredstvom hegemonije, označitelji krize brzo i jednostavno integrišu u dominantnu kulturu i ideologiju, da u njoj dobiju svoje mesto i bezbedno nastave da plutaju istorijskom pozornicom, do kraja izgubivši svoja značenja.

Paralelnim tokovima razgrađivanja tradicionalno uspostavljenih identiteta, spektakularizacije ukupnog života i fragmentacije, kolažiranja mogućih slika stvarnosti, postmodernizam je otvorio prostore igre i delovanja koji su kroz taj proces iznedrili bezbroj mikrorešenja ili mikropraksi. Jedna od njih je i subkultura.

Budući da ćemo se ovom temom više baviti, bitno je napomenuti da subkulturne prakse i njihovo označavanje, predstavljaju specifično postmodernističke prakse. To ne znači da se tragovi subkulturnog ponašanja i grupisanja ne mogu pronaći u vremenu pre i posle postmodernizma, ali takve prakse izvan ovog istorijskog perioda ostaju zanemarljive. U postmodernizmu, subkultura nastaje kao praksa popularne kulture koja je u antagonističkom odnosu sa dominantnom ideologijom.

Subkulture su odgovor narodne, popularne kulture na novonastale uslove i svet koji postmodernističkog čoveka okružuje. One su kulturni modeli koji omogućavaju oslobađanje od unutrašnjeg prekomerja, od onog nemira koji ugrožava svakog čoveka, od krize. Ali, ugrožavajući pojedinca, kriza može da ugrozi i zajednicu u celini. Zato ćemo u nastavku teksta pokušati da sagledamo na koji način će savremeni sistemi moći onemogućiti dalje ispoljavanje ili označavanje krize. Ova borba odigraće se na polju kulture i potrošnje, kroz dalje usložnjavanje kapitalističkih disciplinarnih praksi i pomodnjavanje.

## Subkulture

Subkultura se uspostavlja kao autonomni referencijalni sistem i suprotstavlja se vladajućem referencijalnom sistemu, zbog čega možemo reći da je subkultura mikroutopijska praksa koja se odlikuje subverzivnim odnosom prema vladajućoj estetici, prostoru, vremenu i javnom moralu, odnosno uspostavlja se kao različita u odnosu na sve postojeće aspekte vladajuće ideologije i kulture. Subkulture su, u postmodernizmu, ovakav efekat mogle da postignu kroz izražavanje *zabranjenih sadržaja* i koristeći *zabranjene forme*. Da bi mogle da se odrede kao takve, subkulturama je neophodno stabilno referencijalno polje u kome je značenjska razlika jedino moguća.

Subkultura ima za cilj uspostavljanje društvene prepoznatljivosti, a to postiže kroz upadljivu različitost od vladajuće estetike. Iako subkulturna odeća predstavlja stabilan kod vizuelnih znakova, prema našem viđenju, pogrešno bi bilo svrstati je u antimodne stilove oblačenja, kako se to uobičajeno tvrdi. Dok sakralne prakse označavanja, o kojima smo govorili, predstavljaju prestup, subkulture (u trenutku nastanka) predstavljaju prekršaj, pripadaju prostoru značenjske borbe, odnosno prostoru privremeno osvojenih značenja.

Svaka subkultura ima specifičan vizuelni kod, po kome se razlikuje, kako od onog preovlađujućeg, tako i od drugih subkulturnih kodova. Poznavanje i stabilnost koda, od presudnog je značaja za identifikaciju grupe i smatra se sigurnim znakom pri utvrđivanju toga da li je neko *prijatelj* ili *neprijatelj*. Dženks (Chris Jenks) ističe da: „Preteća geografija’ ne isijava toliko iz zidova i s pločnika koliko iz kodirane selektivnosti, iz interakcije sumnje i distance i iz onoga što je Hobbes opisao kao ’stav’...Sve se to razvilo u obrazac ’ophođenja’, praćenog kodom prepoznavanja, koji se odnosi na to s kim je to ’ophođenje’ sigurno i prikladno. Protkana subkultura kriminala historijski je oblikovala nužnost ’privatnosti’ tog koda (ugrađenog u žargon i manirizme, a smještenog u privremena i ’tajna’ tržišta), ali i njegove izoliranosti ’pravilima zaštite’...Hebdige je ovaj samoprozvani i samoodržavajući stav prozvao ’sustavom zatvaranja’”.<sup>289</sup>

---

<sup>289</sup> Chris Jenks, “Gledajte kamo hodate: povijest i djelatnost flaneura,” u *Vizualna kultura*, ured. Chris Jenks, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2002, 224.

Ovakav *zatvoreni kod* karakterističan je kod svih subkulturnih grupa. On osigurava kompaktnost, odnosno homogenost subkulturne zajednice i omogućava prepoznavanje u okviru šireg društvenog sistema. Svaki vizuelni element u subkulturnom kodu ima značenje koje odstupa od uobičajenog ili se cinički odnosi prema njemu, u težnji da bude uvredljivo i šokantno, pa Hebdidž<sup>290</sup> zaključuje da je stil u potkulturi bogat značenjem. Prema ovom autoru, stilovi u potkulturi nastaju *protivno prirodi* i prekidaju proces *normalizacije*, pa, kao takvi, predstavljaju kretnje prema govoru koji vređa *ćutljivu većinu*, koji izaziva princip jedinstva i kohezije i suprotstavlja se mitu o saglasnosti.

Imajući u vidu da ideologija oduvek, na razne načine, selektuje ono što je poželjno od onoga što ne treba da se vidi, neprilagođeni i diskriminisani potiskivani su iz ovako konstruisanog prikaza stvarnosti i njihovi problemi nisu dopirali do nivoa društvenog prepoznavanja... sve do kapitalizma, kada borba za društvenu vidljivost postaje jedna od najvažnijih emancipatorskih praksi, a proizvodnja razlike postaje najvažnija praksa postmodernističkog tržišta. U postmodernizmu *nevidljivi drugi*, kroz subkulturu, naprasno postaje *vidljiv*. U tom smislu, može se zaključiti da subkulturna praksa predstavlja *uprizorenje*, odnosno *spektakularizaciju drugoga*, a subkulturne označiteljske prakse preopoznajemo kao usko vezane za klasne probleme poznokapitalističkog društva.

Sa porastom proizvodnje i potrošnje, već u modernizmu, dolazi do povećane estetizacije svakodnevnog života. Zato Dženks, razmišljajući o sudbini *flaneur-a*, koga nedvosmisleno možemo povezati sa kasnijim pripadnikom subkulture, razmatra načine na koje bi ovaj modernistički koncept mogao da se manifestuje u postmodernizmu, pa navodi da se takva estetizacija pojavljuje u tri oblika: „Prvi, u kretanju umjetnosti prema životu, kao u djelima avangardista dvadesetih godina dvadesetoga stoljeća, zatim, u kretanju života prema umetnosti, kao u slučaju Baudelairea i njegovih lunjanja, i treći, u razvoju potrošačke kulture koja vodi do svijesti 'simulirane kulture', gdje primarna vrijednost postaje Baudrillardova 'znakovna vrednosti'. Drugi oblik (kojim se Featherstone primarno bavi) elegantno klizi, kako historijski, tako i konceptualno, u treći”.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Dik Hebdidž, *Potkulture, značenje stila*, op. cit.

<sup>291</sup> Chris Jenks, „Gledajte kamo hodate: povijest i djelatnost flaneura,” op. cit., 217.



S obzirom da je u modernizmu nemoguće estetizovati svakodnevicu a da se to ne završi u potrošnji, i *flaneur* završava time što se mora: „usmeriti ka kritičkom štovanju umjetnoga, replikacije i izmišljenoga, u srcu postmodernističke, nestalne mreže značenja, često simbolizirane 'gradom'. Featherstoneovim riječima, današnji se flaneur mora uključiti u gomilu”.<sup>292</sup> On više ne može ostati samo posmatrač. U postmodernizmu *flaneur* postaje jedan od mnogih - potrošač.

Tako i subkulture, koliko god distancirane od dominantne ideologije, okrećući se ka pojavnosti, nužno poprimaju potrošački karakter. U tom smislu, Hebdidž<sup>293</sup> naglašava da pored činjenice da sve prvenstveno potiču iz radničke klase, potkulture imaju još jednu zajedničku odliku. To su, prema njemu, izrazito potrošačke kulture- čak i kada se, kao u slučaju skinheda i pankera, izvesni tipovi potrošnje izrazito odbijaju, pa on zaključuje da upravo kroz uočljive rituale potrošnje, kroz stil, potkultura odmah otkriva svoj *tajni* identitet i saopštava svoja zabranjena značenja, a način na koji se roba koristi u potkulturi razdvaja samu potkulturu od ortodoksnih kulturnih formacija.

Našavši se u polju potrošnje, mode i razgrađenih značenja, subkultura počinje da gubi sopstvena značenja i završava u *shoppingu*, ma kako ironičan stav da prema tome zauzima. Hegemonija razvijenog kapitalizma podređenim klasama nudi, kako je to Debor konstatovao, niz *već načinjenih izbora* pri formiranju klasnog identiteta, a jedan od mogućih *izbora* je i spektakularna subkultura. Na ovaj način, hegemonija kanališe heterogene elemente društva i stavlja ih pod svoju kontrolu. Subkulturna praksa, prema tome, postaje samo sredstvo da se nezadovoljstvo i otpor prevedu iz političkih u kulturne, a zatim i tržišne forme.

Subverzivna aktivnost subkulturnih praksi u postmodernizmu kanalisana je medijima i ekonomskom potrošnjom i integrisana u sistem kroz neutralizaciju značenja. Na taj način subkulturne prakse, kao što ćemo videti, trajno gube svoj subverzivni potencijal, disciplinuju se i nestaju.

---

<sup>292</sup> Ibid., 217.

<sup>293</sup> Hebdidž, Dik, *Potkulture, značenje stila*, op. cit.

## Semiologija subkulturnog označavanja

Na nivou semiologije, subkulturno označavanje predstavlja stabilan sistem znakova, koji su privremeno osvojeni u procesu semiološke borbe. Jednom uspostavljena značenja održavaju se sve vreme postojanja određene subkulture. Zapravo, ona je jedino moguća u stabilnim znakovnim sistemima, pošto se subkultura mora uspostaviti kao identična sebi i različita u odnosu na postojeći sistem.

Praksa uspostavljanja sopstvenih značenja iz građe *spoljnog* ili *suprotstavljenog* sveta, kao karakteristika narodne kulture, važna je i pri analizi subkulturnih stilova. Ona ukazuje na osnovnu ljudsku potrebu da osmisli i uredi svet koji se može razumeti i kao takav prihvatiti. U tom smislu, koncept *brikolage*-a, o kome govori Klod Levi-Stros,<sup>294</sup> direktno se može povezati i sa subkulturnom artikulacijom, ukazujući na način kako su konstruisani potkulturni stilovi.

Na nivou semiološke analize, moglo bi se zaključiti da, nastajući u stalnom ratu za značenja, subkultura predstavlja kod nastao iz niza izvojevanih pobeda. Mnoštvo različitih znakova tako postaje *ratni plen* subkulturnih praksi, a, eklektizam predstavlja osnovni princip građenja subkulturnog teksta.

Eklekticistički pristup u građenju pojavnosti ispoljava se, pre svega, kroz nezainteresovanost za dosledno sprovođenje dominantnih stilova u označavanju. Odstupanje od svakog utvrđenog odevnog koda, dovodi do destabilizacije kodova i značenja, pa se njihovi elementi mogu koristiti za intencionalnu montažu estetskih i značenjskih sadržaja, odnosno proizvodnju *novih značenja na podlozi starih*.

Mogućnost da se, stavljanjem u drugi kontekst, uspostave nova značenja, pretvorila je postmodernistički period u neiscrpan izvor neizvesnih subkulturnih pobeda. Svakodnevne aktivnosti ili predmeti, koji su do juče imali jasno utvrđena značenja, počeli su, na ovaj način, da se okreću sami protiv sebe. Hebdidž<sup>295</sup> ističe kako je rečnik subkulture sastavljen

---

<sup>294</sup> Klod Levi-Stros, *Divlja misao*, op. cit.

<sup>295</sup> Dik Hebdidž, *Potkulture, značenje stila*, op. cit.

je od pojmova izmenjenih značenja, pa kao primer navodi promenu značenja koju su pretrpele pilule za lečenje neuroza, koje su od medicinskog sredstva postale sredstvo za zabavu, ili skuteri, koji su od sredstva prevoza, pretvoreni u preteći simbol grupne solidarnosti. On dodaje da su na isti, improvizovan, način metalni češljevi, zaoštreni kao žileti, pretvorili narcisoidnost u ubojito oružje, a britanska zastava je postala samo dekorativni element, isto kao što su i konvencionalna obeležja poslovnog sveta – odelo, kragna i kravata, kratka kosa, itd., upotrebljeni da označe sopstvenu suprotnost.

Kao eklekticistički tekst, subkulturno odevanje, nastaje kroz postupke citiranja i kolažiranja. Kolaž postaje subverzija dominantnih vrednosti i značenja, pošto izmeštanjem iz jednog konteksta i stavljanjem u drugi, on preokreće, osporava i preispituje sva postojeća značenja, omogućavajući, na taj način, uspostavljanje kritičkog odnosa prema vladajućoj ideologiji. Fisk, navodi kako u kapitalističkim društvima kolaž predstavlja sredstvo kojim podređeni stvaraju vlastitu kulturu iz građe *one druge*. Uzimajući za primer Madonin izgled, on ističe da je u pitanju kolaž koji *njoj* omogućava da stvori svoja značenja iz *njihove* građe, u čemu mogu ga učestvuju i njeni obožavaoci. Hebdidž<sup>296</sup> je pokazao kako je kolažiranje tipična praksa omladinskih subkultura, dok Jan Čejmbers (Iain Chambers)<sup>297</sup> tvrdi da je to naročito karakteristično za savremenu velegradsku omladinsku kulturu. Fisk kaže: „Kolažiranje je posebno očigledno u subkulturnom odevanju, kao kada pankeri kombinuju radničke čizme sa delovima vojničke uniforme, a nacističke i britanske simbole mešaju stvarajući 'novi' stil koji ne 'znači' ništa određeno, već pre označava njihovu moć da stvore vlastiti stil i da u tom procesu uvrede 'društveno nadmoćne'”.<sup>298</sup>

Dakle, kolaž se koristi kao sredstvo da se kroz dovođenje *nespojivog* ili *neuobičajenog* u neposrednu vezu, izgrade nova značenja, pri čemu najrazličitiji citati predstavljaju materijal za građenje slike na načelu trans-semiotičke citatnosti.

U kontekstu subkulturnog odevanja, moglo bi se konstatovati da postoje dva suštinski različita načina kolažiranja. Jedan je posledica *produktivnog*, a drugi posledica *neproduktivnog* kolažiranja citata. Jasno je da semiotički potencijal citata ima presudnu

---

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> Iain Chambers, *Urban Rhythms*, London: Macmillan, 1985.

<sup>298</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura*, op. cit., 172.

ulogu za formiranje ukupne značenjske strukture kolaža. S obzirom na to, kada je subkulturno označavanje u pitanju, semiotički produktivno kolažiranje, bilo je presudno za izgradnju stabilnih identiteta otpora.

Međutim, vremenom, usled neutralizacije značenja, postaje nemoguće reinterpretirati citat, on ulazi u modni mit i, kao što smo videli, on se sada može samo reprodukovati, postaje nesposoban da proizvede nova značenja. Tako dolazimo do, semiotički neproaktivnih, poznih subkulturnih praksi, vezanih za sam kraj XX veka, koje upravo zbog ovih karakteristika, Ted Polemus naziva i *supermarketom stila*: „Ako sam ranije supermarket stila usporedio s trgovinom u kojoj se različiti ulični stilovi nude poput raznih vrsta juhe, ovdje je riječ o otvaranju svih limenki i bacanju po jedne žlice iz svake u lonac. Ili možda tek njihova izbora, pomno sračunana na to da šokira nepce. Naime – nemojmo zaboraviti – ova generacija ne samo da zna kako razni ulični stilovi izgledaju, ona je potpuno svjesna subkulturnih značenja što ih je svakoj 'uniformi' bilo namijenjeno izručiti. 'Miksaju' se i 'sampliraju', dakle, i ideološke i estetske razlike. Kombinirati hipijevsu prirodnost s pervy plastikom znači poigravati se i značenjem i stilom”.<sup>299</sup>

Ted Polemus dalje konstatuje da: „u svom najučinkovitijem i najšokantnijem izdanju, taj jezik cijele subkulture svodi na jednostavne 'prijedbe'- hipi-ogrlice, skinheadske čizme Dr.Martens, modovski motivi, rockerska koža, pervertitska guma, glam šljokice- te ih supostavlja u jednoj jedinoj odjevnoj kombinaciji. To bi se, kao u suvremenoj pop glazbi, moglo nazvati 'sampliranjem i miksanjem' – uzimanjem sićušnih isječaka ('uzoraka') iz prošlosti i njihova međusobnog miješanja”.<sup>300</sup>

Kao što smo pokušali da objasnimo, cilj ovog *sempliranja* nije više jasna subkulturna poruka. Jedina poruka postaje besmisao sam po sebi. Do ovakvog preokreta u semiotici subkulturnog teksta dolazi sredinom devedesetih godina dvadesetog veka kada su, prema Polemusu, pojedinci, čvrsto rešeni da se oslobode etikete *rejvera (ravera)*, napustili svaku od ranijih subkulturnih klasifikacija i, umesto toga, ušli u *stilski svijet brze promene*. Ovaj autor ističe da je na taj način stvorena: „neka vrsta laboratorija za eksperimentiranje svim

---

<sup>299</sup> Ted Polhemus, "Supermarket stila," u *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, ured. Mirna Cvitan-Črnelić, Đurđa Bartlett i Ante Tonči Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002, 327.

<sup>300</sup> Ibid., 327.

onim uličnim stilovima koji su se nakupili tijekom pedesetak godina – te ih recikliraju s divnim smislom za ironiju i razgrađuju staro da bi sagradili nešto novo. 'Supermarket stila' nije, međutim, subkultura koja- u zamjenu za stilsku i ideološku predanost što traje cijeloga života – pruža osjećaj pripadnosti. Drugim riječima, ovo nije Bracknell Chopper Club, u kojem tetovirano znakovlje označava članstvo 'zauvijek'".<sup>301</sup>

Tako smo došli do tačnog momenta smene. Opisujući one koji su *istodobno iskoračili iz svih subkulturnih klasifikacija* i ušli u *stilski svet brze promene*, opisujemo upravo trenutak kada je moda počela da osvaja semiotički prostor subkulturnih znakova. U poznim subkulturama, cilj označavanja postaje sam stilski eksces. Gube se ideološke osnove subkulturnih praksi i postaje nemoguće ostvariti osjećaj pripadnosti. Jedino *novo* što u ovom procesu nastaje, jeste potpuno odsustvo značenja, a to predstavlja kraj semiološkog, pa i subkulturnog puta.

Moglo bi se reći da se pozne subkulture ne obračunavaju sa dominantnim značenjem, već sa značenjem kao takvim. Na ovaj način, subkulture ostvaruju svoju subverzivnu ulogu. Ali, ovoga puta subverzija nije usmerena prema vladajućoj ideologiji, odnosno prema *spolja*, već se čitav subverzivni potencijal okreće *prema unutra*, odnosno prema samoj subkulturnoj praksi. Upravo u činjenici da je ova generacija *potpuno svesna subkulturnih značenja* sa kojima se poigrava, počiva suština ironičnog odnosa prema značenju uopšte, a time i prema svakoj vrsti subkulturnog otpora koji bi se kroz ta značenja, eventualno ostvarivao. Subkulture nestaju u vrtoglavo brzom autosubverziji.

Polemus nastavlja svoju analizu konstatacijom: „Stoga se stanovništvo 'supermarketa stila' ne može upoređivati sa *tedsima, beatsima, modovima, rockerima, hipijima, skinheadima, headbangerima, punkerima* ili *gothsima*. Niti je pak, u ovom smislu, ono usporedivo sa svim onim *travellerima, zippijima, ambient technosima, hardcore raverima, dongama* i tako dalje, čiju smo 'skupštinu plemena' ranije razmorili. 'Supermarket stila' odviše se brzo mijenja i odviše je labavo struktuiran, a da bi se mogao u bilo kojem pravom smislu riječi uvrstiti u kategoriju 'plemena'. To, međutim, ne znači one koji su u njemu obilježiti samo kao gomilu posjetitelja zabava u potrazi za rasonodom. Nema dvojbe da oni

---

<sup>301</sup> Ibid., 328.

to jesu, ali pod šminkerskom odećom i poziranjem krije se pokušaj građenja novog vizualnog jezika koji će omogućiti govorenje nečega svježeg u dobu u kojem smo već sve čuli”.<sup>302</sup>

Poslednjih godina postalo je jasno da jedino novo što se može čuti, jeste tišina. Subkulture su se postepeno dezintegrisale i nestale. Pozne subkulture karakterisalo je upravo *neproduktivno* kolažiranje, a kada se, velikom brzinom, ispraznio fundus subkulturnih zaliha citata, one su jednostavno napustile pozornicu i nestale.

Promene u subkulturnom odevanju ukazuju na promene koje nastaju u odnosu između ideologije i subkulture, i to na dva nivoa. Jedan od promenjenih odnosa jeste odnos prema dominantnoj ideologiji, koji je u klasičnim subkulturama bio odnos antagonizma, da bi u poznim postao odnos indiferentnosti; dok se druga promena dešava u odnosu na ideologiju same subkulture. U klasičnim subkulturama ideologija predstavlja okosnicu ili bazu svake subkulturne prakse, dok se u poznim subkulturama ideološka pozadina u potpunosti prazni i nestaje. Na ovaj način, hegemonija je izvojevala konačnu pobedu i kanalisala subkulturne prakse u tržišne i modne tokove, trajno neutrališući njihov subverzivni potencijal. Kako je Stjuart Hol primetio, sredstva medija ne beleže samo otpor, već ga *smestaju unutar vladajućeg okvira značenja*.<sup>303</sup> Ili, kako bi to konstatovao Hebdidž: „Kada potkultura počne da zauzima svoju izrazito tržišnu pozu, kada njen rečnik (i vizuelni i verbalni) postane sve poznatiji, tada kontekst uz koji se ona može najkonvencionalnije pripisati postaje sve očigledniji. Na kraju, modi, pankeri, gliter rokeri mogu da se prihvate u društvo, da se vrate u red i smeste na omiljenoj ‘mapi problematične društvene stvarnosti’, tamo gde dečaci sa karminom na usnama postaju ‘samo deca koja se maskiraju’, a devojke u plastičnim haljinama ‘kćerke baš kao vaše’”.<sup>304</sup>

Na primeru subkulturnih slučajeva, kojima ćemo se baviti u sledećem delu analize, nastojaćemo da još jasnije sagledamo do kakvih je promena došlo na planu artikulacije individualne i društvene krize u postmodernizmu.

---

<sup>302</sup> Ibid., 327.

<sup>303</sup> Dik Hebdidž, *Potkulture, značenje stila*, op. cit., 95.

<sup>304</sup> Ibid., 96.

## **Studija slučaja: Pank i japanske subkulture sa kraja XX veka**

U ovoj studiji slučaja bavićemo se dvema subkulturama koje će poslužiti kao ilustracija za proces neutralizacije značenja, do koga je došlo sa razvojem tržišta i hegemonije.

Kao što smo utvrdili, subkulturne prakse u mladalačkoj kulturi, javile su se kao govor onih koji stupaju u svet odraslih, ali koji taj svet ne doživljavaju kao sopstveni ili poželjan, već izražavaju bunt, ali i ideale, specifične za svaku subkulturnu zajednicu. Iako pank ne možemo povezati sa idealima, ovaj pokret razvio je jasan i glasan izraz neslaganja, otpora. Koristeći estetiku kao sredstvo za formiranje sopstvenog vizuelnog jezika, pank je omogućio društvenu komunikaciju, poslao je poruku koja je bila nedvosmislena: radikalno odstupanje od licemerne društvenosti, anarhija, nihilizam i autodestrukcija. Postojećem poretku, kratko je poručeno: ne.

Sa druge strane, japanske subkulture, sa kraja XX veka, karakteriše odsustvo značenjskog sadržaja. One predstavljaju stilski eksces i jasno ukazuju na krizu, ali tu je i kraj njihove društvene intervencije. One svetu koji ih okružuje ne poručuju ništa. Cilj njihove estetike artikulacije nije prenošenje jasne društvene poruke, već jedino spektakl razlike. Otpor je neutralisan i iskorišćen za proširenje tržišnih koncepata, odnosno jačanje dominantne ideologije.

Na ovu analizu uputila nas je pomisao da je društvo u kome nema neposrednog ispoljavanja krize, društvo zastrašujuće tišine. Društvo, u kome otpor mora biti posredovan modom nije društvo tolerancije kakvim se predstavlja, već društvo maksimalne kontrole. Semiološke sudbine subkulturnih praksi, jasno će ukazati na pojavu i metode *utišavanja* otpora.

## Pank

Pank je postmodernistička praksa popularne kulture. U svojoj analizi ove subkulture, Hebdidž je jasno izrazio njegovu bit, konstatacijom: „Reklo bi se da su pankeri parodirali otuđenje i prazninu koji su toliko zabrinuli sociologe, da su namerno ostvarili najužasnjia predviđanja društvenih kritičara, i da su na podrugljivo herojski način proslavili smrt zajednice i propast tradicionalnih formi značenja”.<sup>305</sup> U nastavku ove studije pokušaćemo da prikazemo osnovne karakteristike panku i njegove označiteljske prakse, odnosno, da utvrdimo na koji način je ova praksa kanalisala i izražavala krizu postmodernizma.

Prvo na šta ćemo u analizi ukazati jeste etimologija reči *pank* (*punk*). Polemus navodi da osim osobe koja se oblači u *pank* stilu ili svira *pank rok*, imenica *pank* (koja se u pisanoj upotrebi pojavljuje 1596.godine) označava prostitutku; besmislice, gluposti; mladu, neiskusnu osobu; sitnog kriminalca ili huligana; partnera adolescentske dobi u homoseksualnom polnom odnosu; a kao pridev (od 1896. godine) i nešto bezvredno ili neuspelo (npr. loše odigranu utakmicu, loše obavljen posao, neuspelu zabavu) ili osećaj lošeg zdravlja. Dodatno, imenica može označavati još i trulo ili nagorelo drvo. Autor dodaje da je, pre pojave britanskog *pank roka*, izraz bio karakterističniji za američku upotrebu.<sup>306</sup>

Američko poreklo reči nas neće čuditi ako znamo da se pank, kao subkultura, javlja sredinom sedamdesetih godina, upravo u Sjedinjenim Američkim Državama, pod uticajem njujorške muzičke scene, pre svega stvaralaštva Lu Rida (Lou Reed) i Igi Popa (Iggy Pop), da bi se vrlo brzo proširio celim svetom. Ipak, većina, pojavu ove subkulture vezuje za Veliku Britaniju, pošto je tek tamo pank poprimio svoju prepoznatljivu formu i ostvario neočekivano jak uticaj.

Bilo je leto 1976. godine, kada je pank rok postao prisutan u medijima popularne kulture, prvenstveno zahvaljujući skandaloznim nastupima britanskog benda *Sex Pistols*. Mnogo je pažnje posvećeno načinu na koji su oni izgledali, njihovoj glasnoj i

---

<sup>305</sup> Ibid., 87.

<sup>306</sup> Ted Polhemus, "Supermarket stila," op. cit., 350.



*nepodnošljivoj* muzici, njihovoj samodestruktivnosti (spaljivanje ruku zapaljenim cigaretama i grebanje lica iglama), kao i njihovom obscenom ponašanju (psovanje u emisiji na nacionalnoj televiziji i javno pljuvanje i povraćanje na aerodromu Hitrou).

Pank je subkultura koja predstavlja odgovor na sladunjav i miroljubiv senzibilitet hipi pokreta. Prema mnogim autorima, pank je antiteza hipi kulturi, a Ted Polemus, u prilog tome, kaže: „Umjesto povratka prirodi, on je nudio artificijelnost, umjesto ljubavi i mira, agresivnost, umjesto rastuće kompleksnosti i umjetničkih pretenzija rock sastava, poletni amaterizam od tri akorda, umjesto razglabanja o 'dodu Vodenjaka' (the Age of Aquarius), kratku parolu: 'nema budućnosti!' (No future!)”.<sup>307</sup>

Pank je, od svog nastanka, izražavao bes i očaj razočarane omladine. Uznemirenost, nesigurnost i nezadovoljstvo, u svetu koji je, pre svega, izgledao lažno, pronašli su svoj jezik u grubom, prostom i uvredljivom žargonu. U prethodnoj deceniji, hipi pokret nije doneo ništa dobro, deca cveća i seksualne revolucije nisu stvorila svet u kome je vredelo živeti, a pankeri su sa prezirom gledali na njihovu poletnost, romantičnost i idealizam. Oni su želeli takvom svetu da *pljunu u lice*, da ga otvoreno prezru i bez ustručavanja opsuju, raskrinkaju i ponize. Hebdidž, u tom smislu, ističe: „Ni jedna potkultura nije nastojala sa više odlučnosti od pankera da se odvoji od usvojenog pejzaža normalizovanih formi, niti da nauče na sebe tako žestoko neodobravanje... Prikladno je, možda, da upravo pankeri, koji su u tolikoj meri isticali nepismenost, koji su uzdigli profanost do iznenađujućih granica, budu iskorišćeni za isprobavanje nekih metoda 'čitanja' znakova nastalih u vekovima staroj raspravi o svetosti kulture”.<sup>308</sup>

Pank je subkulturalna praksa radničke omladine i nastao je kao direktan odgovor na rastuću nezaposlenost, promenu u moralnim standardima, ponovno otkriće siromaštva i depresiju. Veliko društveno raslojavanje, u kome su siromašni postajali sve siromašniji, nije ostavljalo mnogo nade za mlade koji su pripadali radničkoj klasi. Oni za sebe nisu videli budućnost u svetu koji ih je okruživao i želeli su to da prikažu. Zato je pank doslovno predstavljao ono što je nazvano *padom Britanije*. Hebdidž ističe da je pank konstruisao jezik koji je, nasuprot opštevažećoj retorici rok establišmenta, bio nepogrešivo

---

<sup>307</sup> Ibid., 349.

<sup>308</sup> Dik Hebdidž, *Potkulture, značenje stila*, op. cit., 82.

direktan i prizeman. Usvajajući retoriku krize, koja je ispunjavala radio talase i uredničke uvodnike tokom čitavog tog perioda, pankeri su je preveli na opipljive, odnosno, vidljive izraze. Prema njegovim rečima: „U sumornoj apokaliptičkoj sredini poznih sedamdesetih godina – sa masovnom nezaposlenošću, sa zlokobnim nasiljem u Noting Hilu, Granviku, Luishemu i Lejdivudu – sasvim je bilo prikladno da se pankeri predstave kao ‘degenerici’; kao obeležja mnogo naglašavanog propadanja koja su savršeno predstavljala atrofirano stanje Velike Britanije”.<sup>309</sup> Autor zaključuje ovu konstataciju ocenom: „Razne stilske celine koje su pankeri prihvatili nesumnjivo su izražavale pravu agresiju, frustraciju i strepnju”.<sup>310</sup>

Izražavajući svoje neslaganje i nepripadanje, pank je prema jeziku, kao i prema označavanju, imao subverzivan odnos. Izmestio ga je iz uobičajenog konteksta i oskrnavio svojim nedvosmislenim i prostim vokabularom. Namera je bila da se čitavom svetu *vrisne* u lice, uvredljivo i glasno. Uz to, pankeri su koristili jezik svakodnevice, jezik ulice i jezik čitave svoje generacije. Upravo zato, pank je veoma brzo našao put do brojnih slušalaca.

Zbog svesnog narušavanja svih društveno utvrđenih normi, pank predstavlja, do sada, najsubverzivniju subkulturnu formu. Za razliku od mnogih drugih subkulturnih praksi, pank je jedini napravio raskid sa, doslovno svim, vrednostima postojećeg društva.

## **Estetika pank**

Koliko god isticali činjenicu da pank nastaje kao posledica neposrednog ispoljavanja krize u popularnoj kulturi, važno je ukazati na to da konačni vizuelni izraz pank nije, međutim, nastao sasvim spontano. Iako se od svojih početaka, estetika pank kretala u buntovnom, neobaveznom i uvredljivom pravcu, presudnu ulogu u formiranju jasno definisane pank estetike imali su Malkom Meklaren (Malcolm McLaren) i Vivijen Vestvud (Vivienne Westwood) koji su, u to vreme, u Londonu, držali radnju *SEX*. Budući da je

---

<sup>309</sup> Ibid., 92.

<sup>310</sup> Ibid., 94.

Meklar bio producent, a Vestvud modna dizajnerka, moglo bi se reći da je pank neobično brzo skliznuo upravo u ono protiv čega se borio. Ipak, do današnjeg dana ostao je jedna od najznačajnijih i najuticajnijih subkultura, pa samim tim i najpogodniji za analizu subkultura uopšte.

Jedna od najkarakterističnijih crta pank estetike jeste postmodernistički pristup kolažiranju, odnosno stvaranju nove celine od isitnjenih, izmešanih i izmeštenih elemenata svakodnevnog života. Pankeri su, kao i pripadnici drugih posleratnih mladalačkih subkultura, osmislili koherentan i jasan sistem telesnog ukrašavanja koji je pokazivao njihovo nepripadanje vladajućem društvu i koji je užasavao javnost. Nemajući druga sredstva, pankeri su prikazivali svoje neslaganje i svoj subkulturni identitet kroz ukrašavanje koje je, za njih, bilo osnovno i jasno sredstvo komunikacije. Manipulišući uobičajenim kodovima ukrašavanja, pankeri su iskušavali kategorije svakodnevnog odevanja i narušavali kodove i konvencije svakodnevnog života. Pank je, kao malo koja subkultura, uspeo da nikoga ne ostavi ravnodušnim. Javnost je bila skandalizovana, uplašena i besna pred pojavom za koju se smatralo da predstavlja pokazatelj skore propasti i sunovrata čitavog postojećeg sveta. Ranu pank subkulturu karakterisao je antikomercijalizam, antiromantizam i nedostatak distance između muzičara i obožavalaca.

Uskoro, pank će postati prepoznatljiv i po stilu koji je bio sračunat da uznemirava i razbesni. Govoreći o označiteljskim karakteristikama pank, Polemus konstatuje: „U odjevnom smislu, umjesto hipijevskih kaftana, etničkih vezanih uzoraka i prirodnih materijala, nudio je zlokobne crne kožne jakne, zakovice, prozirne mrežaste majice, fetišističku odjeću od kože i PVC-a, odjeću iz trgovina vojnim viškovima i jeftinu bižuteriju, pokidane i bojom zaprljane majice kratkih rukava, ogrlice za pse, sigurnosne igle probodne kroz odjeću i telo, glomazne čizme, mohikanske kreste i druge neobične stršeće frizure obojane vrlo artificijelnim bojama”.<sup>311</sup>

Pank nije uveo nove vizuelne elemente, on ih je samo dekonstruisao i nanovo konstruisao u svojoj interpretaciji. Učinio ih je neprepoznatljivim, dao im nova značenja. Zihernadla više nikada nije bila isto što i pre pojave pank. To se dogodilo i sa svime

---

<sup>311</sup> Ted Polhemus, "Supermarket stila," op. cit., 349.

drugim što je pank dotakao, kao što je pseća ogrlica, kravata ili sako. Primer za kolažiranje mogao bi da bude i prepoznatljiv pank font, sastavljen od isečaka slova iz novinskih tekstova, a isti princip primenjen je i u karakterističnom odnosu prema tetovaži.

### **Telesne intervencije u panku**

Odnos prema telu i bolu, u pank subkulturnoj praksi, veoma je specifičan. Pankeri su svoj otpor prema društvenom sistemu izražavali i kroz nepristajanje na postojeće norme u odnosu prema telu. Tako su mršava i izmučena tela, postala sinonim za pank estetiku, ali ona uopšte nije isključivala ni gojaznost ili bilo koji vid telesne zapuštenosti. Najrazličitije vrste intervencija na telu, veoma su karakteristične za ovaj pokret. Artificijelnost i preteranost jasno se vide već i u odnosu na šminku, frizuru ili boju kose, ali i tetovaže, bodi pirsing ili pravljenje ožiljaka. Pankeri su izražavali svoju otuđenost kroz društvene rituale simboličke negacije i lične čineve samo-povređivanja. Prikazujući sebe kao simbole društvene krize i dezintegracije, pankeri su prikazali svoju sopstvenu dramu društvene kataklizme, koja je kod mnogih autora kreirala utisak da oni žrtvuju svoja tela na oltaru postmodernog očajanja.

Kao česta pojava među mladima u pank subkulturi, javlja se praksa skarifikacije ili namernog pravljenja ožiljaka, koja se sprovodila iglama, noževima, žiletima ili cigaretama. Nanošenje bola bilo je način da se iskaže uverenje da je život bezvredan, da se omalovaže sve društvene norme i da se odstupi od svih pravila. Ovaj, kako bi ga Bart nazvao *motivisani označitelj*, u mitskom sistemu subkulture, ima kao označeno borbu protiv društvenog sistema.

Govoreći o telesnim intervencijama u panku, bitno je spomenuti i tetovažu. U ovoj subkulturi, kao i u mnogim drugim, tetovaža je prisutna kao znak trajne predanosti subkulturnim idejama. Iako je tetovaža veoma star način ukrašavanja, sve do kraja XX veka, ona je, u zapadnom svetu, smatrana odlikom kriminalaca, prostitutki, mornara i, uopšte, ljudi sumnjivog morala. Upravo zbog toga, tetoviranje je postalo veoma popularno i

često među pripadnicima subkulturnih pokreta. Međutim, ono što je posebno upečatljivo kod pank tetovaže, jeste upravo nastojanje da ona bude još šokantnija i neprimerenija nego što je to inače slučaj. Uobičajeno je bilo da pankeri tetoviraju sami sebe ili prijatelje, na amaterski i grub način, često uz pomoć improvizovane opreme i opojnih sredstava. Ovako neuredne i loše tetovaže, bile su podjednako šokantne svojom tehnikom, koliko i sadržajem.

Pankeri su pozajmljivali motive iz zapadnjačke tatu tradicije, ali su takođe bili i inovativni u razvijanju svoj jedinstvenog stila, koji je prikazivao njihove ličnu i subkulturnu estetiku. Za razliku od klasičnog tetoviranja inspirisanog orijentom, koje uključuje i prekrivanje čitavog dela tela, kao što je ruka, jednim crtežom, pankeri su više voleli estetiku pastiša, odnosno kolaža, koja je rezultirala kompozicijom raznih crteža.

Još dramatičniju društvenu osudu od tetovaže, izazvao je *bodi pirsing*, odnosno bušenje nosa, usne, obrve ili obraza, a, ono što je dodatno šokiralo javnost bila je grubost i nebriga sa kojom su ove intervencije rađene, često u nehigijenskim uslovima i zihernadlama ili iglama koje su bile pri ruci. Nezainteresovanost za sopstveno telo ili zdravlje, govorila je u prilog tvrdnji da ništa nema smisla, niti vrednosti. Upotreba *bodi pirsinga*, imala je naročito moćni simbolički kontekst (devijantnost, mazohizam, samo-destruktivnost) i čini se da je uspevala da uznemiri ne-pankere više nego bilo koji drugi stil, kosa, kožne jakne, odeća i tetovaže zajedno. Zihernadle ili žileti, koji su uobičajeno visili sa ušiju, a takođe i kosturi, raspeća, kukasti krstovi, srp i čekić, *iron cross*, lobanje i drugi simboli, mogli su da šokiraju, pa ipak, alke, zihernadle ili studovi koji su se nosili na usnama, obrazima, nosu ili obrvi, pokazali su se više uznemirujućim od svega toga.

### **Identitet u panku**

Ne prihvatajući društvenu organizaciju i društvenu realnost kakva se nameće, pank je sproveo odstupanje od društvenih normi, na tako dubokom nivou, da se, za razliku od drugih subkultura, odrekao doslovno svih vrednosti koje je civilizacija ikada uspostavila.

Pank se nije oslanjao ni na jedan moralni kodeks, bilo svog, bilo prethodnih vremena. Kao takav, on nije mogao da se poveže ni sa jednim prethodnim uređenjem.

Radi analize identiteta u panku, neophodno je uzeti u obzir njegove emanipatorske osobenosti kada je klasno, generacijsko, etničko i rodno označavanje u pitanju. U daljem tekstu, ukratko ćemo se osvrnuti na svaku od ovih praksi.

Pank se javlja kao pokret radničke omladine i ideološki se oštro suprotstavlja klasnoj podeli društva i društvenoj diskriminaciji uopšte. Kritikujući licemerje visokih društvenih slojeva, pank je nastojao da sopstvenu socijalnu bedu i društvenu odbačenost, učini vidljivom, ukazujući na društvenu neravnopravnost.

Ne pristajući na inferiornu društvenu poziciju, pank je osporio svaki autoritet. Za razliku od ranijih subkultura, pank se nije okretao ka *dobrim, starim* vremenima, pre nego što će roditeljska generacija *uništiti* svet. Generacijski identitet u panku nije referirao ni na jedan istorijski stil, pa Hebdidž ističe: „Bilo bi nam teško da u potkulturi panku, na primer, pronađemo bilo kakve simbolične pokušaje da ‘povrati neke od društveno kohezivnih elemenata uništenih u roditeljskoj kulturi’, osim same kohezije izraza razvijenog, vidljivog, čvrsto omeđenog grupnog identiteta”.<sup>312</sup> Praveći jasnu distancu od roditeljske, ali i svake druge kulture, pankeri su težili tome da uvrede koliko god ljudi je bilo moguće, odnosno da uvrede ljudski rod uopšte. Da bi ukazali na to da tadašnji svet čoveka, ni na jedan način, ne odgovara njihovim potrebama, oni su odbacili sve ranije standarde i kriterijume u ime beznađa, anarhije i nihilizma.

Budući da se ideologija panku najviše povezuje sa anarhijom i nihilizmom, ono što se posebno izdvaja pri analizi identiteta u panku, jeste potpuna identitetska indiferencija prema rodu i etnicitetu.

Što se rodnih identiteta tiče, važno je ukazati na to da je od svojih početaka, pank tretirao ženu na način ravnopravan sa muškarcem. Zato, iako u pank subkulturi preovlađuju muškarci, to nikako ne znači da žene nisu bile prisutne i aktivne učesnice. Takođe, veoma

---

<sup>312</sup> Dik Hebdidž, *Potkulture, značenje stila*, op. cit., 88.

značajno je napomenuti da žene u panku nisu imale bitno drugačije estetske ili kulturne obrasce od muških.

Karakterističan za žene u panku, bio je njihov odnos prema seksualnosti. Žena je mogla da bude potpuno seksualno indiferentna, ali i erotizovana na veoma eksplicitne načine. Ona je, po prvi put, dobila pravo da bira kakav će odnos zauzeti prema ovom pitanju, a da to nikako ne naruši njenu poziciju u zajednici. U ženskom označavanju, često je prisutno i poigravanje sa simbolima prostitucije, od kožnih mini suknji, mrežastih čarapa, brushaltera koji su se nosili bez ičega preko, do jake šminke ili cipela na visoke štikle. Ipak, ovi elementi uvek su kombinovani sa nečim nespojivim, kao što su lanci, zihernadle u nosu ili na ušima, obrijane glave ili veoma neobične frizure, šminka koja je često imala namenu da poružni ili iskrivi fizionomiju. U tom smislu, važno je istaći da je pank prva subkultura koja dopušta ženi da bude ružna. Žena je u panku postala slobodna da identitet gradi kroz sopstveni odnos prema svetu koji je okružuje, oslobađajući se patrijahalnih okvira i društvenih uslovljenosti.

Zato moramo zaključiti da, iako uznemirujuć, odbojan i agresivan, pank nedvosmisleno predstavlja poetičnu kulturu, koju su karakterisale emancipatorske tendencije, odnosno vapaj za povratkom ljudskog dostojanstva u svetu u kome je ono uskraćeno većini.

Pank je, kao originalan pokret, opstao do danas, mada je, od kraja osamdesetih godina, njegov uticaj značajno smanjen, a danas je gotovo, ali ne i sasvim, iščezao. Dok je praksa ove subkulture do kraja marginalizovana i obesmišljena, afirmacija panku, kao ideje, doživljava svoj puni procvat, ali, samo u smislu kulturne analize. Subverzivni potencijal, koji je ova praksa akumulirala, ispražnjen je kroz procese koje smo već opisali.

### **Japanske subkulturne prakse sa kraja XX veka**

Tokom devedesetih godina dvadesetog veka, u Japanu je došlo do prave eksplozije subkulturnih stilova. Velika ekonomska kriza usloвила je krah dotadašnjih vrednosti, porodice, morala i društva u celini, a upravo su ovo uslovi koji su se, kroz istoriju

subkultura, pokazali kao najplodniji za nastanak pobunjeničkih mladalačkih kultura. Tinejdžeri okreću leđa tradicionalnim i roditeljskim verovanjima da bi pronašli svoj jezik u spektakularnom iskazivanju različitosti i nepristajanja.

Od ranih 90. godina prošlog veka, Japan se suočio sa najtežom ekonomskom recesijom u svojoj istoriji. Japansko društvo poznato je kao ekstremno kohezivno i konformističko, ali sve to se slomilo pod teretom ekonomske stagnacije. Očevi gube posao po prvi put u svojim životima, majke, koje su bile po ceo dan angažovane u domaćinstvu, sada moraju da rade *part-time* poslove da bi doprinele kućnom budžetu, a deca ne vide nadu u Japanu budućnosti. Kao rezultat toga, statistike su pokazale dramatičan porast nasilja u školama. Od 1998. god., tinejdžeri uzrasta od 14-19 god., učestvuju 50 posto u kriminalnim aktivnostima, uključujući ubistva. Osećaj bespomoćnosti, gubljenja iluzija, otuđenja, nesigurnosti i besa, proširio se kroz čitavo društvo, od odraslih do dece. Nastupio je postepeni slom porodice, društva i ekonomije.<sup>313</sup>

Mladi u Japanu prvi put se otvoreno suprotstavljaju tradicionalno zadatom identitetu koji je, do tada, bio vezan za porodicu ili školu. Oni počinju da vrednuju individualni identitet više od onog institucionalizovanog i formiraju različite subkulturne zajednice sa jasno diferenciranim vizuelnim kodovima. Ono što je, međutim, karakteristično za ove pozne subkulture, jeste upravo potpuno odsustvo utopijske ili ideološke pozadine, kao i sasvim specifičan i izrazito tržišno orijentisan karakter. Takođe, japanske subkulture sa kraja dvadesetog veka predstavljaju izuzetno vremenski ograničene pojave koje odlikuje izvanredna promenljivost i podređenost modnim principima. Za razliku od klasičnih subkultura koje su po pravilu statične, nepromenjive i trajne, ove pozne subkulture su izuzetno nestalne. Počivajući na vizuelnom i stilskom eklektizmu, one se odlikuju citatnošću i na veoma inovativne načine kombinuju elemente svih prethodnih subkultura. Još jedna specifičnost japanskih subkultura je to što su one, po prvi put u istoriji, dominantno ženske.

Japanske subkulture specifične su i po svojoj teritorijalnosti. Sa jedne strane, ona je, u *tvrdog* realnosti, usko određena, ali i globalna, u virtuelnom prostoru interneta. Za ove

---

<sup>313</sup> Yaniya Kamawura, *Fashioning Japanese Subcultures*, Oxford UK: Berg, 2012.



subkulture, najznačajnije erije bile su Shibuya stanica u Tokiju, gde se život koncentrisao oko *Shibuya 109 Department Store*, i *Omote-sando*, glavna ulica u Harajuku eriji u Tokiju, koja je bila zatvorena za saobraćaj svake nedelje, sve do 1998.godine, kada je ta praksa prekinuta. Ona je nazivana i *Hoko-ten* ili raj za pešake. Ovde su se, svakog vikenda, okupljali tinejdžeri da bi se družili i prikazali svoju garderobu. Vrlo brzo, i mladi iz čitave zemlje počeli su da dolaze u Harajuku da bi videli šta je u trendu. Nakon što je *Hoko-ten* zatvoren, i ove subkulturne grupe postepeno su se izgubile, da bi do 2002. godine, gotovo u potpunosti nestale, pošto mladi više nisu imali mesto na kome su se okupljali.

Pored Tokija, za nastanak novih subkulturnih stilova, važna je bila i Osaka, gde je nastala većina *Visual-kei* ili *vizuelnih bendova* koji su bili presudni za nastanak *Gothic* i *Lolita* pravaca. Mnogi autori misle da se najinovativniji stilovi u Japanu javljaju upravo na zapadu zemlje (Osaka, Kjoto i Kobe), da bi se odatle proširili u Tokijo i ostale gradove.

Za razliku od ranijih subkulturnih praksi, japanske subkulture, zauzele su svoje mesto i u virtuelnom prostoru. Mnoge subkulturne grupe stvorile su *websites* zajednice. Da bi se zadržao subkulturni identitet sajta, utvrđena su pravila o tome koja vrsta tema može da se postavi na Internet. Tipične teme su diskusije o određenim brendovima, saveti kako da se postigne određeni izgled i uputstva kako da se naprave stvari koje odgovaraju nekom imidžu. Učesnici se tako razmenjuju, sprovode aukcije, kupuju ili prodaju svoje sopstvene modne proizvode.<sup>314</sup> Pošto vidimo da su poželjne teme vezane za stil a ne za ideologiju, jasno je da na ovakvim sajtovima nema mesta za društvenu kritiku, subverziju ili preispitivanje. Ne možemo izbeći da se prisetime Hane Arent<sup>315</sup> koja ukazuje na glavni problem savremenog čoveka, kome je bitno postalo jedino *kako*, ali ne i *zašto*.

---

<sup>314</sup> Ibid.

<sup>315</sup> Hanna Arendt, *Vita activa*, op. cit.

## Tržišni karakter japanskih subkulturnih praksi

Možda najzanimljivija karakteristika japanskih subkultura jeste njihova izuzetna vezanost za tržišnu logiku i procese. Živeći u vremenu i svetu koji je u celini okrenut ovim zahtevima, japanski tinejdžeri i ne pokušavaju da uspostave drugačije vrednosti. Ipak, oni u okviru zadanog sistema sprovode jedinstvenu revoluciju.

Naime, osnovna proizvodna karakteristika ovih subkultura jeste proces recikliranja, prilagođavanja i prepravljavanja postojeće garderobe, zatim ručna izrada novih komada ili asesoara i slobodno kombinovanje svega toga sa najrazličitijim svetskim brendovima, od vrhunske i skupe dizajnerske odeće, do jeftine dečije konfekcije. Ova neobična smeša dopunjena je i brojnim malim brendovima koji su nastali u samoj subkulturi i postali popularni u određenim grupama. U ovako specifičnom odnosu prema proizvodnji i potrošnji leži subverzivnost tinejdžerskih subkultura u Japanu. One su munjevitom brzinom razgradile postojeće okvire u japanskoj modnoj industriji i nametnule se kao proizvođači, a ne samo konzumenti mode.

Zbog toga Kavamura (Yaniya Kawamura)<sup>316</sup> zaključuje da današnja moda, u Japanu, ne može da se diktira samo od strane profesionalnih dizajnera. Mladi studenti i srednjoškolci koji predstavljaju japansku uličnu kulturu i modu, imaju potencijal da utiču na druge tinejdžere. Oni ne samo da konzumiraju i šire modu, nego takođe vode profesionalce iz industrije u pravcu novih trendova. Određeni stilovi impliciraju koji i kakav nivo socijalnih grupa je umešan. U ovom kontekstu, konzumenti tinejdžeri, koji su u isto vreme i proizvođači, gotovo da su postali dominantni u odnosu na konvencionalnu proizvodnju modne odeće, što je sve rezultiralo komplementarnim odnosom između proizvođača i potrošača u modi.

Šoichi Aoki (Shoichi Aoki),<sup>317</sup> koji se bavio dokumentovanjem i izučavanjem japanskih subkulturnih stilova, ističe svoju iznenađenost prilikom prvog susreta sa ovim potrošačkim i proizvođačkim principima. Opisujući anketu koju je sprovodio među nekim pripadnicama

---

<sup>316</sup> Yaniya Kawamura, *Fashioning Japanese Subcultures*, op. cit.

<sup>317</sup> Aoki Shoichi, *Fresh Fruits*, London, New York: Phaidon, 2007.

ove subkulture, Šoiči navodi kako su ga njihovi odgovori zaprepastili, jer devojke nisu navele uobičajene brendove, već su odgovorile da one prepravljaju kroj gotovih stvari da bi postigle izgled koji se njima dopada.

Ovakav subverzivni karakter, koji upućuje na tretiranje gotovog proizvoda samo kao polu-proizvoda, čime se on degradira, proizašao je iz potpune indiferentnosti prema spoljnjem svetu i njegovim pravilima. Japanske subkulture uspostavile su sopstvena tržišna pravila i kao takve ostvarile izvanredan uticaj na modnu industriju u Japanu. One, od svojih početaka, nemaju nikakvu nameru da se drže po strani od tržišta, već u njemu aktivno učestvuju. Za razliku od klasičnih subkultura, koje su nasilno komercijalizovane, ove prakse se oslanjaju na ideju o komercijalnom uspehu i voljno se stavljaju u sam centar proizvodnog procesa i potrošnje. Međutim, potčinjenost modnim principima, na kojoj one počivaju, veoma brzo ih je dezintegrisala i one su se u celosti apsorbovale u tržišnim i modnim procesima. Tako su, posle samo jedne decenije i nestale. Ipak, ostavile su trag na modu koji se i danas može osetiti, iako su modu u Japanu, do ovog trenutka, uvek nametala strana ili domaća dizajnerska imena, kao što su Kom de Garson (Comme des Garsons) ili Jodži Jamamoto (Yohji Yamamoto).

Šoiči Aoki, vezano za ovaj stil, konstatuje da se ovoga puta, po prvi put u Japanu, pojavio modni trend koji je stvorio potrošač (što je, prema njemu i ubedljivo najvažniji element mode). To je bio potrošač koji je prepravljao i adaptirao postojeću dizajnersku garderobu da bi napravio ono što odgovara novom sebzibilitetu, koji je, prema ovom autoru, bio podjednako smeo i transformativan.<sup>318</sup> Najpopularniji stilovi među mnoštvom različitih varijacija, bili su *Gothic* i *Lolita*.

Izraz *Gothic* prvi put se pojavljuje, u terminologiji japanske mode, kasnih devedesetih. Glavni povod za to bio je veliki uspeh japanskih bendova, koji su negovali specifičnu rok kulturu- *visual-kei* ili *vizuelni rok bendovi* (karakteristični po tome što su negovali *New Romantic* izgled i šminku, ali sa japanskom pop muzikom). Entuzijastični obožavaoci počeli su da kopiraju ovaj stil. Ubrzo su počeli da se vikendom okupljaju na ulicama ili u

---

<sup>318</sup> Ibid.

klubovima. Oni koji su se oblačili u crno i negovali okultistički stil, zvali su se *Goti*, a devojke koje su se oblačile kao viktorijanske lutke, u čipke i ukrase, zvale su se *Lolite*.

Do kraja devedesetih godina, *Gothic and Lolita* je postao stil oblačenja koji nema veze samo sa muzikom, već i sa filmom, animacijom i kompjuterskim igricama. Kao i mnogi uspešni *vizelni bendovi* koji su se pojavili ranije, pojedinci iz *Gothic and Lolita* subkulture su počeli da prave svoje brendove ovakve odeće. Ali većina mladih ljudi koja je u tome učestvovala, bila je rođena posle *New Wave* pokreta, u osamdesetim godinama XX veka, i tek su dotakli početke *vizuelnih bendova* iz devedesetih. Zato su za njih *Gothic and Lolita*, predstavljali, pre svega, modu, dopadala im se odeća i životni stil, odnosno forma, ovih subkulturnih praksi.

Videli smo da razgrađeno referencijalno polje znaka dovodi do gubljenja subkulturnih praksi i neutrališe mogućnost njihovog otpora, odnosno njihov subverzivni potencijal. U postmodernizmu, kapital je omogućio spektakularizaciju društvene krize, kroz različite kulturne prakse, samo da bi njeno ispoljavanje podvrgao maksimalnoj disciplini, modi.

U nastavku teksta, ukazaćemo na današnju poziciju čoveka i ulogu krize, odnosno ekscesa, u uspostavljanju savremene društvenosti, ujedno sagledavajući savremene uslove i modele njenog označavanja.

## **5.6 Označavanje i kanalisanje krize u liberalnom kapitalizmu: virtuelni spektakl i digitalna potrošnja**

Kroz sav prethodni tekst nastojali smo da ukažemo na put kojim je čovek išao od svojih prvih dana do danas, kao i da razmotrimo označiteljske razlike koje su nastale na tom putu, smatrajući da su ga one, ne samo pratile, već i proizvodile kao takvog.

Sa promenama koje smo opisali i razvojem savremenih tehnologija za reprodukciju slike, sav svet čoveka se u nju smestio. Iracionalno i racionalno, takođe.

Savremeni kapitalizam nastoji da neprestanom i silovitom proizvodnjom slika nadomesti sve čovekove potrebe. Na ekranima se smenjuju slike smrti i slike seksa, slike Raja i slike Pakla, slike pretnje i slike obećanja... hegemonija nastoji da ukupnu krizu kanališe kroz virtuelni spektakl i digitalnu potrošnju. U svom krajnjem stadijumu,

liberalnom kapitalizmu, smrt i seksualnost, koji su kroz čitavu istoriju čoveka bili potisnuti, postaju dominantni elementi društvene stvarnosti.

Hegemonija liberalnog kapitalizma ne nastoji više da neutralizuje spontano nastalu krizu čoveka, ona ne počiva na privremeno uspostavljenim vanrednim stanjima, koja za cilj imaju prividnu stabilizaciju, hegemonija liberalnog kapitalizma uspostavlja permanentno vanredno stanje, situaciju kada je samo prekoračenje, iskliznuće, eksces, osnovni princip u očuvanju društvene strukture i postojeće distribucije moći. Ali, kriza koju proizvode dominantne strukture nikada ne uspeva da do kraja obuhvati krizu čoveka, ona je, uvek, samo delimično iscrpljuje.

U stvarnom, analognom, *tvrdom*, životu današnjice, kriza je postala nerazpoznatljiva, gotovo da je nemoguće označiti je, a izbeći značenjskoj neutralizaciji koju hegemonija sprovodi. Čovečanstvo je duboko u svetu mode, apstrakcije, iracionalnog.

U takvim uslovima otpor je takoreći nemoguć i nepostojeći. Svedoci smo opštesvetuskog uverenja da je kapitalizam jedina društvena opcija. Ne čuju se glasovi pobune. Odnosno, oni se čuju ali slabašno, prigušeno i nesigurno. Nemoćni su pred hegemonijom liberalnog kapitalizma koja ih svojim znakovnim i značenjskim manipulacijama obesmišljava, marginalizuje, neutrališe njihovu moć da pruže otpor. Svet je postao umrežen i suviše veliki da bi se mogao promeniti.

Zbog toga ćemo nastojati da sagledamo uslove za označavanje krize u savremenosti. S obzirom da je takva analiza nemoguća ako se ne uzme u obzir pitanje zabrane (odnosno disciplinarnosti) ili distribucije moći, utvrdićemo na koji način je struktuirano savremeno društvo i koja je uloga savremenih disciplinarnih metoda u neutralizaciji označiteljskih potencijala krize.

### **Pravni prestup i virtuelna disciplinarnost**

Zabrana, koja je uslov za nastanak čoveka, kroz istoriju poprima najrazličitija obličja, a od prvobitnih zabrana do današnjeg prava, čovečanstvo je prevalilo dugačak, i mistikom obavijen, put. Već su prvobitne, sakralne prakse, služile tome da obezbede zabranu i njeno dejstvo, a elementi sakralnog i misticizam ostali su uvek u samoj osnovi koncepta zabrane i

prestupa (kao njenog sastavnog dela), odnosno, očuvali su se prisutni i u savremenom konceptu pravnog uređenja države.

Zabrana počiva na specifičnom sistemu društvenih odnosa koji omogućava da jedna društvena grupa, ili pojedinac, ispolji svoju moć (*suverenitet*) u donošenju i sprovođenju odluka vezanih za ukupnu društvenu organizaciju. U tom smislu, uspeh zabrane zavisi od snage neposrednog dejstva moći dominantne strukture. Zabrana, karakteristična za svet racionalnog, predstavlja spoljni uticaj moći na pojedinca. Ona mu, u *spoljnom svetu*, ograničava sredstva da ispolji sebe i svoj odnos prema tom svetu. Zbog toga, u kontekstu psihoanalize, unutar čoveka ostaju potisnuti sadržaji. Odnosno *spoljni* svet dolazi u konflikt sa *unutrašnjim* svetom čoveka.

Zabrana ograničava čovekovu slobodu, svodeći njegovo ispoljavanje na društveno prihvatljive oblike ponašanja. Ona ograničava pojedinačnu moć čoveka i podređuje je moći dominantne ideologije, putem upotrebe sile, odnosno *spoljnim* delovanjem moći.

Disciplinu, koja je osnovno obeležje savremene, iracionalne društvenosti, međutim, prepoznamo kao interiorizujuću praksu ideologije kapitalizma, kojom se uticaj moći *pounutrašnjava*, smešta unutar samog čoveka. Disciplina prestupa, odnosno prekoračuje granicu spoljašnjeg i unutrašnjeg u čoveku i društvu. Ona raspušta zabranu koja je odvajala prostore intime od javnih prostora, ili, ona perforira opnu čoveka (njegovu suverenost), čini je propustljivom za uticaj spoljne sile.

Zato disciplina nije isto što i zabrana, već je prepoznamo kao *prestup u zabrani*, pa postaje jasna Fukoova tvrdnja da je disciplina istovremeno *vrhunski, opštevažeći zakon*, ali i *suprotnost sa važećim pravnim normama*. Fuko konstatuje kako je povećana disciplinarnost karakteristična za situacije *opsadnog* stanja, kada uvođenje pojačane kontrole zahteva prekoračenje uobičajenih pravnih okvira. On kaže: „Discipline su bile, u istoriji razvoja savremenog društva i njegove klasne dominacije, politička suprotnost, druga strana pravnih normi prema kojima se vršila raspodela vlasti”.<sup>319</sup>

Fuko zaključuje da na prostoru i u vremenu gde discipline sprovode kontrolu i uvode asimetričnost svoje vlasti, dolazi do obustave dejstava pravnih mehanizama. On upozorava da ta obustava nikada nije potpuna, ali nikada nije ni sasvim ukinuta. Ovaj autor ukazuje na to da koliko god da je redovna i institucionalizovana, disciplina, po svojim

---

<sup>319</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati - rođenje zatvora*, op. cit., 150.

karakteristikama predstavlja *protivpravno* ustrojstvo, upozoravajući na to da: „beskrajno razuđene discipline i svakodnevni panoptizam mogu, znači, da stoje u senci velikih aparata i značajnih političkih borbi”.<sup>320</sup>

Težnja da se disciplinarnim sredstvima reguliše ukupna društvenost, može se, dakle, prepoznati kao *druga strana pravnih normi*, pa zaključujemo da je *pravni prestup* opšta karakteristika savremene društvenosti.

Pošto smo ranije govorili o važnosti spektakularizacije za uspostavljanje disciplinarnosti, važno je naglasiti da danas virtuelna spektakularizacija identiteta predstavlja temelj ideološkog delovanja, a modu možemo da prepoznamo kao fenomen od presudnog značaja za ovaj oblik disciplinarne vladavine.

Spektakularizacija svakog pojedinačnog identiteta u sajber prostoru (apstraktnom disciplinskom prostoru), omogućila je *ćelijsku organizaciju* društva, sistem vlasti koja kontrolu mnoštva sprovodi kroz disciplinu pojedinca. Virtuelni svet, svet društvenih mreža i vizuelne komunikacije, omogućio je spektakularizaciju sopstva dovedenu do neslućenih razmera, a sa njom i *kompaktni model disciplinske aparature*, kako ga je nazvao Fuko.

Ukazujući na nastanak ovog modela vlasti, autor ističe da se, još u modernizmu, sa razvojem discipline i sve većim usitnjavanjem pojedinih disciplinarnih praksi, javlja i ideja o *Panoptikonu*, arhitektonskom i ideološkom modelu idealne kontrole. Ovakav model društvene kontrole, danas otelotvoren u vidu kontrole virtuelnog prostora, omogućava da se svaka pojedinačna jedinka neprekidno osmatra, pa su paralele između Panoptikona i sajber prostora neporecive: „Taj zatvoreni, odsečeni prostor, nadziran u svim svojim tačkama, gde su jedinice vezane za određeno mesto, najmanje kretnje kontrolisane, svi događaji zabeleženi, gde su neprekidnim zapisnicima, izveštajima i naredbama povezani centar i periferija, gde se svaka jedinka stalno osmatra, proverava, ispituje i raspoređuje u grupe živih, bolesnih ili mrtvih – takav prostor predstavlja kompaktni model disciplinske aparature”.<sup>321</sup>

Pravni prestup i disciplinarnost virtuelnog prostora, kao dominantni oblici društvene organizacije, omogućiće da situacija ekscesa postane integrisana u sistem moći, odnosno,

---

<sup>320</sup> Ibid., 150.

<sup>321</sup> Ibid., 218.

da danas, bude osnovna poluga u mehanizmima društvene kontrole. Ovakav model upravljanja, vodiće upravo ka iracionalnoj društvenosti, odnosno društvenosti u kojoj se pravo uspostavlja suspenzijom samoga sebe.

## **Društvenost prestupa i vanredno stanje**

Budući da je čitav svet podređen strogim pravilima discipline, jasno je da je prestup postao dominantan model društvene organizacije i njoj karakterističnog pravnog ustrojstva. U tom smislu, možemo povući paralelu između prestupa i *izuzetka/iznimke*, o kojoj govori Agamben,<sup>322</sup> kada ukazuje na to da je već mnogo puta primećeno da pravno-politički poredak ima dvojnju strukturu, odnosno da on može da uključi ono što je istovremeno isključeno iz njega.

Govoreći o konceptu *izuzetka*, koji je presudan za njegovu analizu vanrednog stanja, Agamben se oslanja na to da, u pravu, *izuzetak* predstavlja element koji transcendirava pozitivno pravo tako što ga suspenzuje. Prema ovom autoru, *izuzetak* je vrsta isključenja. On je pojedinačan slučaj, isključen iz opšte norme. Ali, kao i kod prestupa, ono što karakteriše *izuzetak*, jeste to da ono što je isključeno ne ostaje, zbog toga, apsolutno bez odnosa s normom, već, nasuprot tome, norma ostaje povezana s njim u obliku suspenzije. Agamben konstatuje da se norma primenjuje na *izuzetak* ne primjenjujući se. S tim u vezi, on zaključuje da vanredno stanje nije stanje haosa koje prethodi redu, već je stanje koje je posledica njegove suspenzije.

Razmatrajući ono što ima moć da naloži ili uspostavi pravni prestup ili vanredno stanje, odnosno ono što nadilazi moći prava, Agamben ističe moć suverena, koja se iskazuje kroz njegovu mogućnost, odnosno slobodu ili pravo, da vlada, putem uključivanja onoga što je isključeno, odnosno, putem prestupa.

Agamben tvrdi da kroz današnju *suspenziju valjanosti poretka* suverenitet uspeva da uključi *ono što je izvan*, ne kao nekada, putem zabrane, kada ga je potiskivao u individualno iracionalno, nego, sada, putem prestupa u zabrani, pravnog prestupa,

---

<sup>322</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer, Suverena moć i goli život*, op. cit.



vanrednog stanja. Na ovaj način, *ono što je izvan*, odnosno – ono što je *nekada bilo izvan*, ne smešta se više u unutrašnjost čoveka (podsvest), nego unutar same društvenosti. Sama društvenost biva uređena podsvesnim, iracionalnim, onime što se nalazi iza granice racionalne misli.

Tako, današnju suverenu moć i njen model vlasti, možemo zamisliti kao Fukoov Panoptikon, koji sa jedne strane gleda na centralnu kulu, sedište moći (u kontekstu naše analize, može se reći i modu), a svojom drugom stranom je okrenut prema prizorima zabranjenog, podsvesnog, slikama slepe sile, kuge. Društvena kontrola uspostavlja situaciju u kojoj se disciplinovanje čoveka sprovodi uzajamnim dejstvom slepe sile i mehanizama kontrole. Slepa sila, koja se prikazuje na spoljnoj strani Panoptikona, uznemirava i dezorijentiše čoveka, unutar njega proizvodi vanredno stanje, ali on je zatočen. Izolovan. Nesposoban da se odredi prema nadražajima kojima je izložen, potpuno podložan disciplini. Savremene disciplinarne tehnologije uvele su *izloženost stalnom prestupu*, odnosno vanredno stanje, kao sredstvo za uspostavljanje maksimalne kontrole. To je postignuto posredstvom savremenog spektakla, odnosno proizvodnjom digitalne slike. Izuzetak sajber prostora postaje naša jedina realnost. Sa obe strane Panoptikona, kako u smislu opšteg prestupa u prizoru (ono što je ranije moralo biti *nevidljivo*, sada mora biti *vidljivo*) spolja, tako i u smislu pravnog prestupa (discipline), iznutra.

Enormna stabilnost savremene moći leži u činjenici da izuzetak (prestup), izmiče svim pravnim normama i obezbeđuje potpunu autonomiju vlasti. Agamben ističe da stanje koje se uspostavlja u izuzetku ima tu posebnost da ne može biti određeno ni kao faktičko niti kao pravno stanje, nego postavlja između njih paradoksnu prag indiferencije. On ga opisuje rečima: „Nije činjenica, budući da je stvoreno samo suspenzijom norme; ali, iz istog razloga, nije niti faktičko stanje u pravnom smislu, premda otvara mogućnost valjanosti zakona. To je krajnji smisao paradoksa kojega Schmitt formulira kada piše da suverena odluka ‘pokazuje da nema potrebe za pravom da bi stvarala pravo’”.<sup>323</sup>

U tom smislu, uviđamo da savremeni sistem moći i ne pokušava da izbegne eksces, odnosno da obezbedi društveni mir i stabilnost na mikroplanu, već eksces tretira samo kao sredstvo da se postigne maksimalna izloženost disciplinarnim sredstvima i, na taj način, da se uveća ukupna stabilnost poretka, ili makrostabilnost. Kako Agamben konstatuje:

---

<sup>323</sup> Ibid., 38.

„Budući da ‘ne postoji nikakva norma koja bi bila primjenjiva na kaos’, kaos treba najprije biti uključen u poredak kroz stvaranje zone indiferencije između izvanjskog i unutarnjeg, kaosa i normalne situacije: izvanrednog stanja”.<sup>324</sup>

Zbog ovog svojstva savremene moći, Agamben zaključuje da nije *zatvor* (kako tvrdi Fuko), već *logor* paradigma današnje društvenosti. Za razliku od zatvora, koji je deo mehanizama kažnjavanja i kontrole u sferi uobičajenog, pozitivnog prava, logor je sastavni deo pravnog prestupa, vandrednog stanja, stanja koje ne reguliše policija nego vojska, odnosno ratnog stanja (ili *opsadnog* stanja, kako ga je nazvao Fuko).

Agamben ističe: „Logor je, kao apsolutno mjesto iznimke, topološki različit od jednostavnog prostora zatvaranja”.<sup>325</sup>

Društvenost u sajber prostoru prepoznamo kao društvenost prestupa, logor ili *apsolutno mesto izuzetka/iznimke*, ali to je ujedno i svet koji nam je jedini preostao, iracionalni svet kapitalizma.

### **Homo Sacer ili biće krize**

Baveći se konceptom izuzetka, Agamben, prema sopstvenom priznanju, neočekivano dolazi do *sфере života* i razmatrajući na koji se način mešaju sfera prava i sfera života, nastoji da da odgovor na pitanje njegove *svetosti*. U nastojanju da odgovori na pitanje kako može *sveti život* biti isto što i *goli život*, odnosno kako status svetog može imati nešto što je *žigosani nositelj krivnje*, ovaj autor razmatra figuru *homo sacer*-a, kao onoga koji *može biti ubijen, ali ne može biti žrtvovan*. Odnosno, kao onoga koga može ubiti bilo ko, ali ko nije dostojan žrtvovanja.

U tom smislu autor pominje *devotusa* koji je, prema rimskom arhaičnom pravu, bio čovek čiji je život posvećen, odnosno, koji svoj život žrtvuje zarad postizanja opšteg dobra. Pošto je vojskovođa mogao, kako sebe, tako i svoju vojsku, da posveti ili žrtvuje, vojnik koji bi se živ vratio iz bitke, po povratku, nije bio doslovno ubijen od strane svoje zajednice, ali nije ni puštan među sebi jednake, među žive. Budući da se, odlaskom u rat, obavezuje da položi žrtvu, vojnik postaje onaj koji treba da oslobodi čovečanstvo od

---

<sup>324</sup> Ibid., 23.

<sup>325</sup> Ibid., 53

prekoerija, da ponovo uspostavi neophodnu ravnotežu. Pošto se to ne dešava i on se vraća živ, izneverena zajednica ga, samo delimično, prihvata. Ona mu, uvažavajući njegovu specifičnu poziciju, dodeljuje status izuzetka, prestupa - postajući *homo sacer*, on postaje ni živ ni mrtav, sakralan.

Konstatujući da je u slučaju *homo sacera* osoba postavljena izvan ljudske jurisdikcije, a da ne prelazi pod božansku, Agamben zaključuje: „kao što se naime u suverenoj iznimci zakon primjenjuje na izniman slučaj ne primjenjujući se, odmičući se od njega, tako *homo sacer* pripada Bogu u obliku nemogućnosti žrtvovanja i uključen je u zajednicu u obliku mogućnosti biti ubijen. Život kojega se ne da žrtvovati, a kojega se unatoč tomu smije ubiti, jest sveti život”.<sup>326</sup>

*Homo sacer* je sakralno biće, biće apsolutne krize. On sam jeste i predstavlja krizu. On nije žrtvovao svoj život, kako se uobičajeno čini i kako je i sam trebalo da uradi, već je, zbog propusta da se to dogodi, morao da žrtvuje svoju smrt. On nema pravo na dostojanstvenu, očekivanu i ritualnu smrt, kakva je predviđena žrtvovanjem, njegova smrt je neočekivana, besmislena i sveprisutna. Ona, na izvestan način, počinje onoga trenutka kada se ovaj status proglasi, i traje sve do fizičkog kraja života, odnosno do biološke smrti. To je *smrt koja se živi*, a, u tom smislu, *devotus*, nakon što postaje *homo sacer*, zaista postaje samo telo koje se još uvek kreće među živima. On je, samom svojom egzistencijom u statusu izuzetka ili pravnog prestupa, odnosno, sa aspekta naše analize, možemo reći da život *homo sacera* predstavlja *egzistencijalni prestup*.

Međutim, Agamben na *homo sacera* gleda samo kao na poziciju potpunog gubitka smisla, življenja viđenog kao biološke nužnosti, a ne kao uzvišenog ili svetog postojanja. *Homo sacer*, za Agambena predstavlja isključivo goli život u biopolitičkom smislu, on je, za njega, samo instrument u rukama struktura moći. Pojedinaac je, prema takvom stanovištu, u potpunosti razvlašćen, oduzeta su mu sva prava, pa njegov biološki život i sam postaje izraz milosti koju za njega ima vlast, odnosno dominantna struktura.

U tom smislu, Agamben oštro kritikuje Bataja smatrajući da je on svojom teorijom mistifikovao stvarnu poziciju čoveka, da *sferu života*, odnosno njegovu biopolitičku istinu (a ne svetost), nije povezao sa suverenom moći, već sa idejom ličnog suvereniteta “(‘suverenost o kojoj govorim ... ima malo zajedničkog s onom Države’, Bataille 1, str.

---

<sup>326</sup> Ibid., 75.

247)”,<sup>327</sup> čime je omogućio da se osnovno pitanje čovekove pozicije, skrene sa pravog puta.

U tom smislu Agamben kaže: „Ako je izvorni politički element sveti život, sada postaje jasno zašto je Bataille mogao tražiti dovršenu sliku suverenosti u životu zahvaćenom u ekstremnoj dimenziji smrti, erotizma, svetog, luksuza, i istodobno ostaviti nemišljenom bitnu svezu koja tijesno povezuje sa suverenom moći”.<sup>328</sup>

Smatrajući da je Batajev pokušaj da razume čoveka i društvenost, uprkos svemu uzoran, Agamben kritikuje koncept svetog, odnosno sakralnog kod Bataja, kao onoga što je onemogućilo da se prepozna/prizna čovekov stvarni položaj (gde njegov goli život postaje ulog u političkoj borbi). Odnosno, on izlaže kritici Batajevu tezu da se „u oba slučaja, u obrednom žrtvovanju i individualnom ekscesu, suvereni život definira kao časovito kršenje zabrane ubijanja”.<sup>329</sup>

Agamben konstatuje: „Na taj način Bataille neposredno zamjenjuje političko tijelo svetog čovjeka, apsolutno uzmožno biti ubijeno i apsolutno neuzmožno biti žrtvovano, koje se upisuje u logiku iznimke, za ugled žrtvenog tijela, određenog, nasuprot tome, logikom kršenja. Ako je Batailleva zasluga to što je iznova, premda nesvjesno, objelodanio svezu između golog života i suverenosti, život za njega ostaje u cijelosti začaran u dvosmislenom krugu svetoga”.<sup>330</sup>

Ali, nije li danas iracionalna ideologija kapitalizma, kojom smo se u ovoj analizi bavili, upravo u sferi *sakralnog* i *žrtvovanja*, odnosno prestupa, o kome govori Bataj, ili *izuzetka* o kome govori Agamben. Čak i sam Agamben, u jednom trenutku, konstatuje: „Kada život i politika, izvorno odvojeni i uzajamno spojeni na ničijoj zemlji izvanrednog stanja u kojemu obitava goli život, teže izjednačenju, tada sav život postaje svet i sva politika postaje iznimkom”.<sup>331</sup>

*Homo sacer* se dakle, ipak jeste žrtvovao. Povratkom u zajednicu on je predao svoj život na milost i nemilost razočaranoj gomili, ali njegova žrtva nije bila uobičajena, već

---

<sup>327</sup> Ibid., 100.

<sup>328</sup> Ibid., 100.

<sup>329</sup> Ibid., 101.

<sup>330</sup> Ibid., 100/101.

<sup>331</sup> Ibid., 129.

predstavlja *prestup u žrtvovanju*. Ona se ne odnosi na jedan trenutak u životu, nego na život sam.

Prestup u žrtvovanju karakteriše i ukupnu današnju društvenost. Savremeni čovek je u kontinuiranom procesu žrtvovanja, što je u suprotnosti sa ranijim konceptom, kada je žrtvovanje bilo vezano isključivo za specifični, ciklično obavljan, obred. U tom smislu današnji čovek je više homo sucer nego ikada. Uz to, savremeni čovek nije žrtvovan kao pojedinac, koji osigurava život ukupnoj zajednici, već je, danas, njegova žrtva postala opšta, odnosno, čitavo čovečanstvo postaje objekat žrtvovanja. Time, savremena praksa žrtvovanja postaje upravo inverzna u odnosu na nekadašnju. U liberalnom kapitalizmu ukupna zajednica se žrtvuje da bi omogućila život *pojedince*.

U tom smislu, Agamben na kraju, ipak, konstatuje: „Svetost je linija bijega još uvijek prisutna u suvremenoj politici, koja se, kao takva, premješta prema sve širim i nejasnijim područjima, dok se ne poklopi sa samim biološkim životom državljana. Ako danas više nema unaprijed određive figure svetog čovjeka, to je možda stoga što smo svi mi virtualno *homines sacri*”.<sup>332</sup>

Dok Agamben vidi čovekovu savremenu situaciju isključivo kao biopolitičku (za njega čovek, u političkom smislu, predstavlja *vaš*, jednog od mnogih, nebitnih, nerazpoznatljivih, obespravljenih tela u nemilosrdnoj organizaciji moći, odnosno u politici suverene države), Bataj razmatra suverenost samog čoveka, odnosno njegovu unutrašnju moć da se odredi kao *voljno umirući*, odnosno kao onaj koji se žrtvuje svojom voljom, dakle, sposoban da *krši zabranu ubijanja*.

Savremena društvena situacija, iz perspektive ove analize, jeste situacija u kojoj čovečanstvo suvereno odlučuje o svome žrtvovanju. Ipak, ono, istovremeno, jeste i *čovečanstvo vaši*. Jedino ludost, nesmotrenost, nepotrebnost današnjih ljudskih smrti, koju Agamben komentariše kao *bесmislene žrtve saobraćajnih nesreća u prazničnim periodima*, govori u prilog tome da čovek ne gine samo kao *vaš*, tako što je ubijen, već tako što svesno (voljno) samoga sebe ubija. Savremena društvenost ima sve karakteristike sakralnog. Ona predstavlja svetkovinu neverovatnih razmera, ogroman, sveprisutni ritual potrošnje u kome čitavo čovečanstvo daje svoj život za boga, kojeg je samo stvorilo: za Kapital.

---

<sup>332</sup> Ibid., 102.

## Digitalna potrošnja i smrt

Pošto se govoreći o krizi, kao posledici akumulacije, neizostavno mora govoriti i o potrošnji, još jednom ćemo istaći da nekadašnji, privremeni i ciklični prestup, karakterističan za svetkovine, sa modernizmom postepeno postaje zamenjen kontinuiranim prestupom ekonomske potrošnje, koji je po intenzitetu slabiji, ali po organizaciji superiorniji vid upravljanja društvenim viškom.

Vreme u kome živimo karakteristično je, međutim, i po novim vidovima potrošnje. Potrošnja neposredne usluge ili robe, danas postaje prevaziđena, zamenjena potrošnjom prizora. Savremene tehnologije, mediji i virtuelni svet omogućavaju usloznavanje i ekspanziju tržišno motivisane ponude prizora, koju prepoznavamo kao još apstraktniji, ili otuđeniji, vid potrošnje. *Digitalna potrošnja* zauzima sve značajnije mesto, pa najrazličitiji prizori zadovoljavaju, ili tačnije, teže da zadovolje, svu potrebu za potrošnjom kod savremenog čoveka. Zato je sakralno današnjice pomereno u potrošnju simulacije, pa ako se uzme u obzir da smo svi mi virtuelni *homines sacri*, kako priznaje Agamben, odnosno da smo svi u procesu inverznog žrtvovanja, kako smo ranije obrazložili, nameće se nedvosmislen zaključak: današnje čovečanstvo živi svoju smrt.

U tom smislu, jasna postaje veza između digitalne potrošnje i žrtve. Čovekova iracionalna težnja ka smrti, dosegla je svoj krajnji stepen u virtuelnoj društvenosti. Iako može delovati da je digitalizacija otvorila prostore neslućene slobode, prostore nepreglednih mogućnosti i mnogostrukosti, upravo digitalna nepromenljivost otkriva njenu osnovnu istinu. Digitalnost je, kao i moda, mrtva, ona je sistem koji simulira razliku.

Zbog toga, postaje važno, još jednom istaći da čovekova opčinjenost smrću, njegova večita čežnja za rasipanjem i ništavilom, nikada nije postojala izdvojeno od straha i užasa, koji ju je pratio. Digitalni model organizacije nastaje, upravo, kao posledica straha od smrti, straha koji nameće svet racionalnog, a koji u čoveku opstaje uporedo sa opijenošću i zanosom koji izaziva. Straha koji sa vremenom i otuđenjem postaje sve veći, do momenta kada se jedva može kontrolisati. Ovaj strah veliča akumulaciju, nasuprot nekadašnjem principu razmene, on ne pristaje na promenu, jer promena je, za njega, znak kraja, a on želi

većito ponavljani početak. Razmena je uvek, nasuprot tome, dobrovoljni susret sa smrću, smena. Izbegavajući smrt i ne pristajući na smenu, digitalnost postaje smrt sama. Bodrijar, govoreći o ovoj pojavi, ukazuje na to da odstupanjem od principa razmene i prelaženjem na princip akumulacije, društvo potiskuje smrt u imaginarno, čime dovodi do njene psihološke interiorizacije, kada smrt *prestaje da bude velika kosačica* i pretvara se u *strah od smrti*. Smrt napušta svoje ranije mesto, samo da bi okupirala sam život.

U nastojanju da se oslobodi ovog straha, čovečanstvo, u modernizmu, napušta osnovni postulat analogne paradigme, prema kome *haos nastaje iz reda* i *red iz haosa*. Cikličnost i promenljivost razmene, nije odgovarala novonastaloj težnji ka besmrtnosti, većitoj akumulaciji, progresu. Da bi novi sistem bio omogućen, morala je biti kreirana digitalna paradigma, prema kojoj *red nastaje iz reda*, u kojoj nema smrti i osipanja.

Čovek se, napokon, oslobađa okova kosmološke paradigme analognog svemira. Principa koji su dokazivale sve ljudske delatnosti, od fenomenologije svakodnevnog života pa do najkompleksnijih apstrakcija fizike. On postaje slobodan od principa koji je ukazivao na to da sve, u materijalnom svetu, nastaje, razvija se, dostiže svoj vrhunac, da bi zatim počelo da se rasipa, opada i prepušta postepenom nestajanju. Kritikal Art Esembl, ukazujući na značaj entropije za digitalnu paradigmu, ističu: „Najčešće iskustvo u životu bila je konstrukcija kompleksnog reda, nakon koje je sledilo njegovo postepeno propadanje tokom vremena. Entropija je bila primarna dinamika organizovanog materijala, a specifičan momenat kada su red i kompleksnost bili integrisani smatran je za kratkotrajnu osobenost koja se ne može precizno replikovati”.<sup>333</sup> Dakle, entropija, propadanje, postepeno prepuštanje stanju haosa, predstavlja, zajedno sa rastom i razvijanjem, osnovne procese u iskustvu života, ali procese koje trebal zaustaviti, zamrznuti u većitoj mladosti, u stalnom ponavljanju istog.

Težnja da se proces propadanja i entropije ukine, kako bi se uspostavio princip stalnog rasta i akumulacije, koji nameće politička ekonomija, učinila je da ovaj transistorijski metanarativ dospe u nadmetanje sa brzo nadirućom digitalnom paradigmom. Paradigmom

---

<sup>333</sup> Critical Art Esemble, *Digitalni partizani*, op. cit., 9.

koja negirajući razmenu, cikličnost i entropiju, nudi akumulaciju, linearnost i stalni rast, drugim rečima, večiti život, odnosno njegovu simulaciju.

Postepena dominacija digitalne paradigme, koja proizilazi iz principa akumulacije, ekvivalentnosti i smrti, dostigavši svoj krajnji stadijum u sajber prostoru, napokon postaje opšta i nepromenjiva. Privid razlike koji proizvodi, samo prikriva činjenicu da je u ovom sistemu svaka razlika, odnosno svako odstupanje, nemoguće. Digitalna paradigma počiva na večitoj proizvodnji istog, a ono što reprodukuje nije večita mladost, već kontrola, odnosno, stalno obnavljanje i usložnjavanje njenih mehanizama.

Kroz spektakularizaciju svakog pojedinačnog identiteta i vidljivost svakog njegovog postupka u sajber prostoru, savremeni sistemi prikupljaju i akumuliraju beskrajn niz informacija, pa su razmere sajber kontrole teško sagledive, čak i onima koji su u taj prostor najintenzivnije uključeni. Digitalna paradigma simulira mnogostrukost i potencijalnost, odnosno razliku, samo da bi omogućila beskrajno usitnjavanje kontrole

### **Savremeno označavanje krize**

Već smo ukazali na to da je savremena kriza kanalisana virtuelnim spektaklom i digitalnom potrošnjom. Digitalna potrošnja je sva u vlasti ideologije, ona je vrhunski mit, simulakrum.

U svetu maksimalne disciplinarnosti, sajber prostoru ili Fukoovom Panoptikonu, u čijem se, večito budnom, kontrolnom centru, nalazi moda, svako je postao sopstveni kontrolor, sopstveni modni urednik, ali i sopstvena modna ikona. Digitalizacija slike dovela je do radikalnog odmicanja od individualnih zadatosti, omogućavajući doslednu primenu koda. Svaka pojedinost u pojavnosti precizno je utvrđena, kao i sredstva kojima se postiže. Tržište je uvećalo ponudu specijalizovanih proizvoda, a moda je orzanovala i odredila sve aktivnosti savremenog života. Ipak, svet, zbog toga, nije postao šarolikiji ili, makar, estetski prijatniji. Naprotiv, virtuelne identitete karakteriše homogenost ili odsustvo različitosti. Od obrade slike u Fotoshopu, do savremenih kamera pametnih telefona, koje automatski obrađuju sliku, kod je osnovni princip u virtuelnoj artikulaciji. Njegovom doslednom primenom, digitalnost je omogućila gubljenje svake individualne različitosti i,



time, neutralizaciju svakog individualnog identiteta. Različitost se povukla u egzibicionizam, perverziju, devijantnost. Ona služi da šokira i zastrašuje, ona je postala samo projekcija na spoljašnjoj strani panoptičke aparature.

Fuko primećuje da nekadašnje označiteljske prakse, sa uvođenjem maksimalne discipline postaju prevaziđene, pa: „ceremonijali, rituali, žigosanja, kojima se manifestovao višak vlasti kod suverana, postaju nepotrebni. Sada postoji mašinerija koja obezbeđuje asimetričnost, neravnotežu, različitost”.<sup>334</sup> U tom smislu, vidimo da označavanje gubi svoju raniju ulogu, svrhu. Ono više ne služi uspostavljanju društvene diferencijacije. Disciplinarnost kapitalizma i semiotička nadmoć modnog označavanja, učinili su specifične prakse označavanja suvišnim u formiranju društvenosti.

Opisujući ove promene, Fuko, ističe: „Naše društvo nije društvo javnih priredbi, već nadzora; ispod površine slika, dubinski se utiče na tela; iza velike apstrakcije ekonomske razmene, odvija se minuciozno i konkretno dresiranje korisnih snaga; krugovi komunikacije predstavljaju podlogu za akumuliranje i centralizovanje znanja; sistemom znakova određuju se načini ukorenjivanja vlasti; lepi totalitet jedinke je amputiran, potisnut, izmenjen našim društvenim poretkom, nego se jedinka u njemu brižljivo fabrikuje, u skladu sa taktičkom organizacijom snaga i tela. U nama je mnogo manje antičkog nego što mislimo. Nismo ni u gledalištu ni na pozornici, već u panoptičkoj mašineriji i pod uticajem dejstva vlasti koju dalje sami prenosimo, pošto smo jedan od njenih točkica”.<sup>335</sup>

Fuko, međutim, ne zna da mi danas, u liberalnom kapitalizmu, jesmo i u gledalištu i na pozornici, kao što smo, ujedno, društvo javnih priredbi i društvo nadzora. Ipak, kao što je on primetio, savremena društvenost zaista *ispod površine slika dubinski utiče na tela*, a trag nekadašnjeg mitskog jedinstva ili, kako ga Fuko naziva *lepi totalitet jedinke* jeste nestao, odnosno postao je *amputiran, potisnut, izmenjen našim društvenim poretkom*. Iza *velike apstrakcije ekonomske razmene*, odnosno mode, sistemi moći zaista *minuciozno i konkretno dresiraju* korisne snage, a pojedinac se, delovanjem koda, *brižljivo fabrikuje, u skladu sa taktičkom organizacijom snaga i tela*.

---

<sup>334</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati - rođenje zatvora*, op. cit., 131.

<sup>335</sup> Ibid., 144.

U tom smislu, kriza liberalnog kapitalizma se ne može označiti, ona se, u digitalnoj paradigmi, više ne raspoznaje kao takva. Ali to ne znači da ona ne postoji, naprotiv. Obim potisnutih sadržaja, koje uspostavlja ekstremna disciplinarnost kapitalizma, proporcionalno proširuje obim krize. Ona se uvećava srazmerno uvećanju zabrane.

Ipak, kao osnovni problem savremene krize ne prepoznamo njeno uvećanje, već njenu nemogućnost da se neposredno oslobodi i dovede do promene. Jedan od najskorijih pokušaja da se u svetu razgrađenih značenja, označi društvena kriza, bio je slučaj *Anonimusa (Anonymous)*, globalne internet organizacije koja je ispod maske Gaja Foksa (Guy Fawkes) istovremeno okupljala, označavala, ali i sakrivala identitet, ponovo okupljenih, pojedinaca. Onih, koji su napustili svoja mesta, svoje *ćelije*, i uspeali da uspostave zajednicu. Ali, ovaj pokušaj da se organizuje otpor, ukazuje, pre svega, na njegovu uzaludnost. Pokušaćemo da razmotrimo kakvi su uslovi za otpor u savremenoj društvenosti, kao i kakvu ulogu, danas, ima vidljivost u organizaciji kontrole i distribuciji disciplinarnih sredstava.

### **Studija slučaja: Anonimus (*Anonymous*), otpor u procepu paradigmi**

U savremenoj društvenosti, označavanje krize ima brojne specifičnosti, a neke od najznačajnijih proizilaze iz činjenice da društvo prestupa pripada digitalnoj paradigmi. U tom svetu akumulacije i krize, u kome je sve moguće, sve u koegzistenciji, u stalnom procesu proširivanja i dopunjavanja, u kome sve ima mesta i ništa nema vrednosti, u svetu ekvivalencije i razgrađenog referencijalnog polja znaka, vanredno stanje postaje opšti društveni princip, zbog koga se, današnja kriza čoveka ne može raspoznati od opšte krize društvenosti. Spoljašnja kriza neutralisala je označitelje unutrašnje krize čoveka, pa je njeno neposredno ispoljavanje postalo moguće samo u prekršaju. Uzimajući to u obzir, pitanje vidljivosti u prekršaju prepoznamo kao osnovno pitanje označavanja krize, danas. Koliko i na koji način, kriza savremenosti sme da bude vidljiva, pokušaćemo da ustanovimo u analizi otpora u procepu paradigmi, odnosno na granici analognog i digitalnog.

Prvo što, radi ovog uvida, treba utvrditi jeste kakve mogućnosti za artikulaciju krize predviđa savremena demokratija. Kako iz perspektive naše analize, demokratiju prepoznavamo kao sistem jednak modi ili digitalnosti: mrtva, nepromenjiva struktura koji počiva na simulaciji razlike, a služi reprodukciji moći (kao što moda služi reprodukciji kapitala i digitalnost reprodukciji kontrole), jasno je da ovaj sistem, u svojoj suštini, ne dopušta promenu. Zahtevajući vidljivost i disciplinu, demokratija manipulaše otporom, kako u analognom svetu, tako i seleći se u digitalno, gde sistemi manipulacije dodatno jačaju i usloznjavaju se. Zato, iako je mnogima delovalo kao da digitalna paradigma nudi nevidljivost i anonimnost, kakve su do tada bile nedostižne, s vremenom je postalo jasno da to, nipošto nije slučaj. U tom smislu, sajber prostor prepoznavamo kao prostor u kome je demokratija dobila svoje novo (ili pravo) lice. Drastičnost kaznenih mera, predviđenih za digitalne prekršaje, ukazuje na enormnu disproporciju između prekršaja i kazne. U svetu koji se predstavlja slobodnijim od svakog do sada, svaka nedisciplina tretira se kao težak prekršaj.

Zbog takvog odnosa prema pokušajima da se društveno deluje u digitalnoj paradigmi, mogućnosti za otpor i neposredno ispoljavanje krize, do kraja su dovedene u pitanje. U nastavku ove studije utvrdićemo kako i zašto inicijativa grupe Anonimus, iako masovna i globalna, nije imala nikakvih društvenih posledica. Takođe, razmotrićemo kolebanje između analognog i digitalnog, u koju je upao ovaj pokušaj otpora, samo da bi bio poražen na oba fronta.

## **Anonimusi**

*Anonimusi* su nastali udruživanjem korisnika foruma *4chan*, 2003. godine, u vreme kada se internet komercijalizuje i postaje dostupan širokim krugovima. Odnosno, kada izlazi iz mraka garaže (aludiramo na mit o nastanku Majkrosofta) i postaje masovni društveni fenomen.

Forum na kome nastaju *Anonimusi* nudio je iskustvo anonimnosti u komunikaciji zasnovanoj na razmeni slika i pratećih komentara, a prva zajednička akcija korisnika *4chan* foruma, bila je motivisana njihovom željom da se zabave. Budući da je jedan broj njih bio uključen u on-line igru/socijalnu mrežu *Habbo*, koja simulira realnost, došlo se na ideju da se, masovnim kreiranjem identičnog avatara (koga su nazvali *Anonimus*), ometa igra drugih, redovnih korisnika, pomenute mreže.

Prvi događaj te vrste, bio je udruženo okupljanje *Anonimusa* oko virtuelnog bazena, čime su ostalim korisnicima igre onemogućili njegovo dalje korišćenje. Poneseni uspehom ove akcije, *Anonimusi* su počeli da isprobavaju različite vidove internet neposlušnosti, odnosno sabotaze. Jedna od najzapaženijih akcija bila je udruženo pomeranje avatara tako da u virtuelnom prostoru igre, formiraju oblik svastike. Na taj način, *Anonimusi* postepeno otkrivaju mogućnosti udruženog, masovnog, anonimnog delovanja u prostoru mreže. Međutim, njihov prelazak iz anarhične internet neposlušnosti, na buduće, politički motivisane akcije, ostaje, do kraja, nejasan i kontroverzan. Takođe, nedovoljno jasna ostaje i činjenica da *Anonimusi* izlaze iz prostora virtuelnosti na *tvdi* prostor ulica i trgova, gde se orgnizuju klasični protesti.

Analizirajući označiteljske karakteristike ovog pokreta, važno je ukazati na to da se osnovna vizuelna karakteristika digitalnog delovanja *Anonimusa*, njihova pojedinačna anonimnost, održala i prilikom prelaska u analogno, na ulice. Ovoga puta, *Anonimus* se ne krije više iza ranijeg internet avatara, već iza maske. Mogućnost maske da sakrije, ali istovremeno i otkrije, odnosno prikaže, dovedena je ovim primerom do svojih krajnjih granica. Mnoštvo izolovanih i međusobno nepoznatih pojedinaca, organizovanih posredstvom internet mreže i bez ikakvog neposrednog kontakta, uspostavlja novu vrstu zajednice. Zajednice koja je sasvim nestabilna, privremena i nejasna u motivaciji, ali koja je vidljiva ili prepoznatljiva. U savremenom društvu, ta, novonastala zajednica ukazuje na postojanje globalne društvene krize. Ali, uspeh *Animusa* da je označe i stvarna uloga njenog označavanja, ostaju pitanja na koja još moramo tražiti odgovore.

Govoreći o maski, kao označiteljskoj osobenosti ovog pokreta, važno je napomenuti da je ona preuzeta iz viskokobudžetnog američkog akcionog trilera *V for Vendetta*,<sup>336</sup> nastalog 2005. godine, u režiji Džejmisa Mektajga (James McTeigue). Film je adaptacija i ekranizacija istoimenog stripa, kojeg su kreirali Alan Mur (Alan Moore) i Dejvid Lojd (David Lloyd), a u kome se glavni junak *V* bori protiv države i državnog aparata koji sve nadzire, noseći masku Gaja Foksa, istorijske ličnosti i borca protiv monarhističke vlasti u Engleskoj.

Radnja filma događa se u budućnosti, a zanimljivo je da upravo kuga (o kojoj smo u ovom tekstu toliko već govorili), u filmskoj priči, uništava najveću svetsku silu, Ameriku. Za to vreme, Velika Britanija živi naizgled normalnim životom. Ali, iza *normalnog života* krije se totalitarni režim koji guši svaku slobodu pojedinca i upravlja njime pomoću strogo kontrolisanog protoka informacija. To je distopijsko englesko društvo bliske budućnosti. Film prati misterioznog *V*-a, borca za slobodu, koji želi da sprovede promene na planu socijalne politike.

Nakon filma, maska je postala simbol *Anonimus* pokreta i neoanarhističkih pokreta, a od 2008. godine, svake godine se prodaje u stotinama hiljada komada. Maska je zaštićena licencom *Time Warnera*, pa tržišne konotacije ove pozicije postaju očigledne. Svako može postati *Anonimus*, potrebno je samo kupiti masku. Takođe, svaki put kada to poželi, pobunjeni pojedinac masku može skinuti i vratiti se svom pređašnjem, (ideološki poželjnom) identitetu. Pokret *Anonimus* nudi otpor zasnovan na privremenom identitetu, onom koji se skriva iza maske, koji nije obavezujuć, kojim je moguće slobodno se koristiti u cilju trenutnog ostvarenja sopstvenih interesa. U analognoj paradigmi, maska je omogućila vidljivost specifične zajednice, zajednice onih koji žele da pruže otpor, ali koji su, u takvoj formi, nedovoljno jaki i nedovoljno odlučni. Koncept građanske neposlušnosti, koga se drže kao jedine legitimne forme vaninstitucionalnog otpora u demokratiji, ne ostavlja prostora za globalnu promenu, koju oni, navodno, zagovaraju. Njihova vidljivost u analognom pretvorila se u spektakl otpora i pitanje je koliko je imala korisnih efekata.

---

<sup>336</sup> *V for Vendetta*, film, reditelj James McTeigue, Berbank: Warner Bros, 1935.

Istovremeno sa delovanjem u analognoj paradigmi, Anonimusi nastavljaju i sa aktivnostima u svetu digitalnog. Oslanjajući se na identitet hakera, kao onoga koji se suprotstavlja vladajućoj ideologiji tako što je dovodi do njenih krajnjih granica u internet prostoru, *Anonimusi* izvode veći broj akcija (napadi na sajntološku crkvu, napadi tokom *egipatske revolucije*, napadi na vladine sajtove...), koje prožimaju stalne kontroverze. Nejasni, često besmisleni i marginalni ciljevi, kao i nedostatak jasne ideološke pozadine, doveli su do situacije da se ništa nije postiglo, a organizacija je izgubila svoju političku snagu i nestala. Uprkos tome što su tvrdili da predstavljaju *99% čovečanstva* koje pogađa društvena nepravda, i uprkos tome što je odziv bio značajan, *Anonimusi* nisu uspjeli da uzdrmaju onih *1% čovečanstva* koji čine strukture vlasti.

Na kraju, posledice delovanja *Anonimusa*, najpre raspoznavamo u mogućnosti da se virtuelni otpor i njegove stvarne dimenzije prikažu u *tvrdjoj realnosti*. Možemo zamisliti koliki je značaj, za strukture moći i kontrolu, imalo *tvrdjo* ili *stvarno* okupljanje različitih ideoloških neprijatelja (na svetskim ulicama i trgovima). S obzirom na to da se, u prostoru interneta, sprovodi stalna tržišna i ideološka analiza njegovih korisnika, ovoj slici dobro je došao podatak o tome koliko je virtuelni pojedinac spreman da, i u *tvrdjoj realnosti*, deluje u skladu sa svojim (virtuelno izraženim) uverenjima. Kada se ovo uzme u obzir, postavlja se pitanje da li su akcije *Anonimusa* (koje su okupljale internet korisnike i ideološke neprijatelje, na globalnom nivou), zapravo poslužile samo tome da se stvarna društvena pretnja, odnosno stvarni obim krize, učini vidljivim ili prebrojivim, dodajući značajan skup informacija ukupnoj analizi koju sprovode mehanizmi kontrole.

U našoj analizi pokušali smo da obrazložimo zašto je otpor u digitalnoj paradigmi nemoguć. Imajući unapred osvojenu pobjedu, digitalnost koristi otpor protiv njega samoga, uvećavajući svoju moć i kontrolu. Umnogostručivanjem kontrole u digitalnom prostoru, prostoru kontinuiranog vanrednog stanja ili logoru savremene društvenosti, strukture moći su trajno učvrstile svoje pozicije. Sajber prostor obezbedio je uslove za autonomiju vlasti i reprodukciju njene moći. Zbog toga, iako prostor digitalnosti zaista jeste prostor moći (pa bi joj se tu trebalo i suprotstaviti), ona je u ovom prostoru nedostižna, superiorna do granica apsurdna, nemoguće je poraziti i nemoguće joj je izbeći.

Sa druge strane, analognost se ispraznila, postala je prevaziđena i počela da predstavlja samo još egzistencijalnu nužnost. Moć odavno ne obitava u njenim ruševinama, pa se sukob ovde može smatrati nepotrebnim i prevaziđenim.

Ipak, prema našem viđenju, to možda nije tako. Pošto smo sagledali ulogu vidljivosti ili spektakularizacije u sprovođenju disciplinarne vlasti i hegemonije, a pošto znamo njenu važnost za digitalno, danas, kao jedinu mogućnost otpora vidimo potpuno izmicanje vidljivosti, koje je moguće jedino u analognoj paradigmi. Bez obzira na to što je deplasirana, analognost, još uvek, predstavlja nužnost digitalnog sveta i zato se tu moramo vratiti da bi se neposredno oslobodili krize, koristeći njene moći da destabilizuje i ugrozi poredak. Možda, čak, i da dovede do promene, jer ona je jedino u analognom i moguća.

## **Zaključak**

Kroz sagledavanje ljudske pojavnosti, kao semiološkog sistema koji najdirektnije reprezentuje značenja dominantne ideologije, u ovoj analizi nastojali smo da prikazemo uporednu istoriju društvenih pojava i karakterističnih označiteljskih praksi, kada je ljudska pojavnost u pitanju. Uvidom u ovu istoriju, pred nama se otvara kompletna struktura današanje čovečnosti, odnosno onoga što jeste današnji čovek i ovaj trenutak u kome ga zatičemo.

U nameri da odevne prakse i telesne modifikacije smestimo u jedan novi društveni kontekst, koji će biti što jasniji, širi i primereniji analizi, ovu analizu označiteljskih praksi, sa posebnim naglaskom na stilskom ekscesu i krizi, započeli smo Batajevom teorijom erotizma kao večite čežnje za uspostavljanjem ponovnog kontinuiteta.

Budući da nastaje kao posledica rasepa između racionalnog i iracionalnog, odnosno sveta rada sa jedne strane i slepe sile (seksualnosti i smrti) sa druge strane, erotizam se, među njima, ukazuje u prostoru prekida, disbalansa i krize. Transponujući ovu unutrašnju zadatost čoveka, na društvenost koju on uređuje, omogućili smo podelu ukupne društvenosti na svet racionalnog (profanog), svet iracionalnog (sakralnog) i svet krize. Ovi segmenti koegzistiraju u svakom individualnom i društvenom potetku, a promene u načinu

proizvodnje i potrošnje, koje reguliše ideologija, samo menjaju i oblikuju njihov međusobni odnos. Ukazujući na to da se kriza javlja kao posledica akumulacije i da su elementi potrošnje uvek prisutni u njenoj društvenoj organizaciji i artikulaciji, promene koje se javljaju u ogranizaciji spektakla i potrošnje, a koje smo u ovoj studiji ispratili, prepoznali smo kao direktno vezane za ideologiju koja ih reguliše.

S obzirom da se identitet vizuelno ispoljava na nivou odeće i na nivou tela, u radu smo nastojali da ukažemo na osnovne principe njegove vizuelizacije. Odeća i telo, kao sredstva da se identitet opredmeti, prikaže, odnosno estetski artikuliše, ujedno su i sredstva koja omogućavaju širenje i jačanje mehanizama kontrole i nadzora, odnosno prepoznamo ih kao produženu ruku ideološke kontrole, koja pojedinca označava, raspoređuje i disciplinuje. U tumačenju ideologije oslonili smo se na teorije Luja Altisera, Antonija Negrija i Majkla Harta, zatim na teoriju spektakla Gi Debora, biopolitiku Mišela Fukoa i Agambenovu teoriju vanrednog stanja, smatrajući da će nam, ovako postavljen teorijski okvir, omogućiti da odevanje i telo prikažemo kao preslik ideoloških i društvenih pozicija, a svaku intervenciju kao odraz društvenih, odnosno ideoloških tenzija koje se reflektuju na društvo i pojedinca.

Uporedo sa ideološkom, u ovoj studiji koristili smo se i semiološkom analizom, posebno se oslanjajući na Bartovu strukturu mita. Posmatrajući znak kao *poprište klasne borbe*, nastojali smo da ukažemo na to kako procesi estetizacije i spektakularizacije, koji su neraskidivo povezani sa pitanjima vizuelne artikulacije, utiču na neutralizaciju značenja i u svojoj krajnjoj fazi, u modi, dovode do potpune razgradnje referencijalnog polja znaka, a time i do neutralizacije razlike i gubljenja mogućnosti otpora. Uzimajući u obzir Bodrijarovu teoriju simulacije i mode, razmotrili smo na koje načine moda neutrališe značenja krize i utapa je u dominantnu ideologiju, odnosno hegemoniju razvijenog kapitalizma.

U ovoj studiji razmotrili smo, takođe, i kako se danas, kroz digitalnu paradigmu, ostvaruje novi oblik društvenog disciplinovanja, pošto, u virtuelnoj realnosti, pojedinac postaje slika pred samim sobom, a time i sopstveni supervizor. Sagledavajući poziciju čoveka i njegovu vizuelnu prezentaciju u sajber prostoru, nastojali smo da utvrdimo i uticaje koje ona ima u okvirima *tvrde* realnosti, odnosno u analognom svetu oko nas. Da bi prikazali probleme



identiteta i njegovog prikazivanja u rascepu digitalne i analogne paradigme, poslužili smo se teorijama Marine Gržinić i Kritikal Art Esembla, a sve sa ciljem da se iznađu načini subverzije i otpora u svetu koji predhodi virtuelnosti.

Cilj ovog istraživanja bio je da se ukaže na veze čoveka, njegove pojavnosti i ideologije, odnosno da se semiološkom analizom označiteljskih principa utvrdi uticaj koji ideologija ima na čoveka, ali i obrnuto. Dovodeći u vezu lične i društvene zadatosti čoveka sa njegovom označiteljskom praksom, prikazali smo istorijske i kulturološke promene kroz koje je on prošao na putu do savremene društvenosti. Ukazujući na prostor krize, kao na jedino mesto otpora u čoveku, želeli smo da razmotrimo promene u društvenom tretmanu krize i njenih označitelja. Zbog toga smatramo da društvena relevantnost ove studije proizilazi iz namere da se analizom pojavnosti i njene uloge u uspostavljanju kontrole i moći, preispitaju i osnaže savremene strategije otpora, dok se naučna relevantnost ove studije odnosi na doprinos teoriji odevanja, kroz novu sistematizaciju identitetskih položaja i njihove vizuelne artikulacije.

## Bibliografija:

1. Agamben, Giorgio. *Homo sacer, Suverena moć i goli život*. Zagreb: Multimedijalni institut, Arkzin d.o.o., 2006.
2. Anđelković, Branislava (ur.). *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002.
3. Anand, Mulk Raj. *Kama Kala*. Novi Sad: Trikona, 2005.
4. Antonojević, Dragoslav. "Zajedničko u narodnoj religiji Grka i Južnih Slovena." U *Balcanica VIII*. Beograd: SANU, 1977.
5. Antonojević, Dragoslav. "Bizantijske brumalije i savremene maskirane povorke balkanskih naroda." U *Balcanica X*, Beograd: SANU, 1979.
6. Antonojević, Dragoslav. "Some theatrical elements in carnival rites of the Balkan people." U *Balcanica, XVI-XVII*, Beograd: SANU, 1985-1986.
7. Antonojević, D. *Obredi i običaji balkanskih stočara*. Beograd: SANU, Balkanološki institut, 1982.
8. Antonojević, D. *Ritualni trans*. Beograd: SANU, Balkanološki institut, 1990.
9. Antonojević, Dragoslav. "Igre pod maskama u svetlu komparacije i kontinuiteta." *GEM*, 54-55 (1991).
10. Antonojević, Dragoslav. *Dromena*. Beograd: SANU, 1997.
11. Althusser, Louis. *Ideologija i državni ideološki aparati (beleške za istraživanje)*. Loznica: Kapros, 2009.
12. Arendt, Hanna. *Vita activa*. Zagreb: IP August Cesarec, 1991.
13. Aretz, Gertrude. *The Elegant Woman*. London: Harrap, 1932.
14. Bal, Fransis. *Moć medija*. Beograd: Clio, 1997.
15. Bailey, Peter. "Parasexuality and Glamour: Victorian Barmaid as Cultural Prototype." *Gender and History* 2, 2 (1990): 148-172.
16. Barthes, Roland. *The fashion system*. Los Angeles: Univesity of California press, 1983.

17. Bart, Rolan. "Smrt autora." U *Suvremene književne teorije*, ured. Miroslav Beker. Zagreb: Matica Hrvatska, 1999.
18. Bart, Rolan. *Carstvo znakova*. Zagreb: August Cesarec, 1989.
19. Bart, Rolan. *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina, 1975.
20. Bart, Rolan. "Mit je govor." U *Studije kulture*, ured. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
21. Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit, 1971.
22. Barthes, Roland. *The Language of Fashion*. London: Bloomsbury, 2013.
23. Bart, Rolan. *Mitologije*. Beograd: Kapros, 2013.
24. Bartky, Lee Sandra. "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power." U *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, ured. I. Diamond i L. Quinz. Boston: Northeastern University Press, 1988.
25. Bassermann, Lujo. *The Oldest Profession, A History of Prostitution*. London: Arthur Barker Ltd., 1967.
26. Bataj, Žorž. *Erotizam*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.
27. Bataj, Žorž. "Psihološka struktura fašizma." *Polja* 34, 353-354 (1988): 313-319.
28. Bataille, Georges. *Visions Of Excess: Selected Writings, 1927-1939 (Theory and History of Literature Vol 14)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
29. Bataille, Georges. *Theory of Religion*. New York: Zone Books, 1992.
30. Bataille, Georges. *The Tears of Eros*. San Francisco: City Lights Publishers, 2001.
31. Bataille, Georges. *Inner experience*. New York: State University of New York Press, 2014.
32. Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*. Beograd: Samizdat B92, 2001.
33. Batler, Džudit. *Rodne nevolje: feminizam i subverzija identiteta*. Ulcinj: Plima, 2007.
34. Batler, Džudit. *Antigonin zahtev*. Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda, 2007.
35. Beckwith, Carol, Angela Fisher i Harry N. Abrams. *African Ceremonies*. Ann Arbor: The University of Michigan, 2002.

36. Benjamin, Valter. *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*. Beograd: Eseji, Nolit, 1974.
37. Berger, John. *Ways of Seeing* London: Pinguin books, 1972.
38. *Biblija, Stari i Novi zavjet*. Zagreb: Stvarnost, 1968.
39. Binder, Polly. *The Truth about Cora Pearl*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1986.
40. Bodrijar, Žan. *Fatalne strategije*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1991.
41. Bodrijar, Žan. *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.
42. Bodrijar, Žan. *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi, 1991.
43. Bodrijar, Žan. *Amerika*. Novi Sad: Svetovi, 1993.
44. Bodrijar, Žan. *Prozirnost zla: ogleđ o krajnosnim fenomenima*. Novi Sad: Svetovi, 1994.
45. Bodrijar, Žan. *O zavođenju*. Podgorica: Oktoih, 2001.
46. Baudrillard, Jean. "Moda ili čarolija koda." U *Moda: povijest sociologija i teorija mode*, ured. Mirna Cvitan-Črnelić, Đurđa Bartlett i Ante Tonči Vladislavić. Zagreb: Školska knjiga, 2002.
47. Bodler, Šarl. *Slikar modernog života*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
48. Bordo, Susan. *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and Body*. Berkeley: Berkeley University Press, 1993.
49. Bordo, Susan. "Tijelo i reprodukcija ženstvenosti." *Razlika – Difference* 2, 3-4, (2003).
50. Breward, Christopher. *Fashion*. Oxford: Oxford University press, 2003.
51. Bronner, Simon, J. *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America, 1880-1920*. New York: Norton, 1989.
52. Bruce-Lockhart, Anna. "5 countries with the strictest dress codes". World Economic Forum, 7. Januar 2016. <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/5-countries-with-the-strictest-dress-codes/>
53. Bruzzi, Gibson-Church Pamela (ed.). *Fashion Cultures, theories, explorations and analysis*. London/NY : Routledge, 2000.

54. Bullough, Vern, Bullough Bonnie. *Cross-dressing, sex and gender*. Philadelphia: University of Pensilvania press, 1993.
55. Bourdieu, Pierre. *Distinction, A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge, 1984
56. Burdije, Pjer. *Narcisovo Ogledalo: rasprava o televizijskom novinarstvu*. Beograd: Clio, 2000.
57. Burdije, Pjer. *Pravila umetnosti: geneza i sturktura polja književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 2003.
58. Burdije, Pjer. "Habitus i prostor stilova života." *Kultura*, 109-112 (2004): 131-170.
  
59. Burdije, Pjer. „Klasni ukusi i životni stilovi”. U *Studije kulture*, ured. Jelena Dorđević. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
60. Butazzi, G. *La Mode, art, historie, societe*. Milano: Fabbri, 1983.
61. Butazzi, G. *Moda Arte Storia Societa*. Milano: Fabbri, 1981.
62. Buck-Morss, Susan. *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1990.
63. Campbell, Colin. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Blackwell, 1987.
64. Castells, Manuel. "High Tehnology, Economic Restructuring and the Urban Regional Process in the United States". U *Space and Society*, ured. Manuel Castells. London: Sage Publications, 1985.
65. Castells, Manuel. *Moć Identiteta*. Zagreb: Golden marketing, 2002.
66. Cixous, Helene. "Izlasci." *Republika*, 11-12 (1983)
67. Cixous, H., and Sellers S. *The Helene Cixous Reader*. London: Routledge, 2000.
68. Chambers, I. *Urban Rhythms*. London: Macmillan, 1985.
69. Cvitan-Črnelić, Mirna, Đurđa Bartlett i Ante Tonči Vladislavić, ured. *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*. Zagreb: Školska knjiga, 2002.
70. Craik, Jennifer. *The face of fashion, Cultural studies in fashion*. London, New York: Routledge, 1993.
71. Crane, Diana. *Fashion, Class, gender and clothing and its social agendas*. Chicago: University of Chicago press, 2000.

72. Crary, Johnatan. *Tehniques of the Observer : on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Ma: MIT, 1990.
73. Critical Art Esemble. *Digitalni partizani*, ured. Bošković Aleksandar. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2000.
74. Čejni, Dejvid. *Životni stilovi*. Beograd: Clio, 2003.
75. Čerepinko, Darijo. *Komunikologija: Kratki pregled najvažnijih teorija, pojmova i principa*. Varaždin: Veleučilište u Varaždinu, 2012.
76. Daković, Nevena. *Melodrama nije žanr (Holivudska melodrama 1940-1960)*. Novi Sad: Prometej, 1994.
77. Derida, Žak. *Pisanje i razlika*. Beograd: Enco book, 2007.
78. Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1976.
79. Debor, Gi. *Društvo spektakla*. Beograd: Porodična biblioteka br.4, 2004.
80. De Balzac, Onore. *Gopsek*. Sarajevo: Narodna Prosvjeta, 1955.
81. De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Harmondworth: Penguin, 1964.
82. Dekart, Rene. *Meditacije o prvoj filozofiji*. Beograd: Plato, 1998.
83. Dolfles, Đilo. *Moda*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1986.
84. Dorfles, Gillo. *Kitch: The World of Bad Taste*. New York: Universe Books, 1969.
85. Domitrović, Jana. *Boje u kulturama i tradicijama*. Varaždin: Sveučilište Sjever, 2016.
86. D'Orviji, Barbe. *Dendizam i dekadencija*. Beograd: Centar za izučavanje tradicije-Ukronija, 2007.
87. Dirkem, Emil. *Pravila sociološke metode*. Novi Sad: Mediterran publishing, 2012.
88. D.J. Enright. *The World of Dew: Aspects of Living in Japan*. London: Secker & Warburg, 1955.
89. Džons, Teri, i Suzi Raston, ured. *Moda danas*, Beograd: Media, 2007.
90. Đorđević, Jelena, ured. *Studije kulture-zbornik*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
91. Elijade, Mirča. *Mit i zbilja*. Zagreb: Matica Hrvatska, 1970.
92. Elijade, Mircea. *Sveto i Profano*. Zagreb: AGM, 2002.
93. Elijade, Mirča. *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*. Sremski karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.
94. Elijade, Mirča. *Istorija verovanja i religijskih ideja 1.* Beograd: Prosveta, 1991.

95. Entwistle, Joanne. i Elisabeth Wilson, ured. *Body Dressing*. Oxford: Berg, 2001.
96. Entwistle, Joanne. *The fashioned body, Fashion, dress and modern social theory*. Cambridge: Polit press, 2000.
97. Evans, Caroline. *Fashion at the edge, spectacle, modernity and deathliness*. Yale: University Press, 2003.
98. Finkelstein, Joanne. *The fashioned self*. Cambridge: Polity press, 1991.
99. Fajf, Nikolas, ured. *Prizori ulice: planiranje, identitet i kontrola u javnom prostoru*. Beograd: Clio, 2002.
100. Ferraris, Maurizio. *Introduction to New Realism*. London: Bloomsbury, 2014.
101. Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001.
102. Flugel, John, C. *The Psychology of Clothes*. New York: International University Press, 1971.
103. Fox, Patty. *Star Style: Hollywood Legends as Fashion Icons*. Santa Monica: Angel City Press, 1995.
104. Fuko, Mišel. *Riječi i stvari*. Beograd: Nolit, 1971.
105. Fuko, Mišel. *Istorija ludila u doba klasicizma*. Beograd: Nolit, 1980.
106. Fuko, Mišel. *Istorija seksualnosti- volja za znanjem*. Beograd: Prosveta, 1982.
107. Fuko, Mišel. *Istorija seksualnosti- korišćenje ljubavnih uživanja*. Beograd: Prosveta, 1988.
108. Fuko, Mišel. *Istorija seksualnosti- staranje o sebi*. Beograd: Prosveta, 1988.
109. Fuko, Mišel. *Arheologija znanja*. Beograd: Plato, 1998.
110. Fuko, Mišel. *Hermeneutika subjekta, predavanja na Kolež de Frans (1981-1982. godine)*. Novi Sad: Svetovi, 2003.
111. Fuko, Mišel. "Mišljenje spoljašnjosti." U *Mišel Fuko 1926-1984-2004: hrestomatija*, prir. Pavle Milenković i Dušan Marinković. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005.
112. Fuko, Mišel. *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos, 2007.
113. Fuko, MIšel. *Nadzirati i kažnjavati - nastanak zatvora*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997.
114. Galović, Milan. *Moda: zastiranje i otkrivanje*. Zagreb: Naklada jesenski i Turik, 2001.

115. Gandl, Stiven i Klino T. Kasteli. *Glamur*. Beograd: Clio, 2007.
116. Gelder, Ken, i Sarah Thornton, ured. *The subcultures Reader*. London/NY: Routledge, 1997.
117. Gill, Miranda. *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*. Oxford: Oxford University press, 2009.
118. Girouard, Mark. *The Return ti Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New York: Yale University Press, 1981.
119. Golijanin, Aleksa, ured. *Gradac- Situacionistička Internacionala, br.164,165,166*. Čačak: Gradac, 2008.
120. Gofman, Erving. *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Beograd: Geopoetika, 2000.
121. Goldman, Robert, i Stephen Papon. "Advertising in the age od hypersignification." *Theory, Culture and Society*, 11 (1994): 23-54.
122. Gotje, Teofil. *Gospođica de Mopen*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1953.
123. Gramsci, Antonio. *Pisma iz zatvora*. Zagreb: Zora, 1951.
124. Gramsci, Antonio. *Selection From Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart, 1971.
125. Gramši, Antonio. *Izabrana dela*. Beograd: Kultura, 1959.
126. Gržinić, Marina. *U redu za virtualni kruh*. Zagreb: Meandar, 1998.
127. Hall, Stuart, i Tony Jefferson. *Resistance through rituals - Youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge, 1993.
128. Hall, Stuart. "Encoding/Decoding." U *Culture Media Language*, ured. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe i P. Willis. London: Hutchinson, 1980.
129. Hall, Stuart. *The Hard Road to Renewal*. London: Verso, 1988.
130. Hall, Stuart. *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990.
131. Hall, Stuart. "Tha Local and the Global: Globalization and Ethnicity." U *Globalization and the World-System*. ured. A.King. Binghamton: State University of New York, 1991.
132. Hall, Stuart. "Old and new identities, old and new ethnicities." U *Globalization and the World-System*. ured. A.King. Binghamton: State University of New York, 1991.



133. Hall, Stuart. "The Question of Cultural Identity." U *Modernity and its Futures*, ured. S. Hall, D. Held, i T. Macgru. Cambridge: Polity Press, 1992.
134. Hall, Stuart. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies." U *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, ured. David Morley i Kuan-Hsing Chen. London: Routledge, 1996.
135. Hall, Stuart. "On Postmodernism and Artikulation, an Interview with Stuart Hall." U *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, ured. David Morley i Kuan-Hsing Chen. London: Routledge, 1996.
136. Hall, Stuart. "The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolutions of Our Time." U *Media and Cultural Regulations*, ured. K. Thomson. London: Sage, 1997.
137. Hall, Stuart. "The Work of Representation." U *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* ured. S. Hall. London: Sage, 1997.
138. Hall, Stuart. "Naša minimalna ja." U *Razlika/Difference*, 3-4 (2003)
139. Hall, Stuart "Notes on Deconstructig the Popular." U *Popular Culture*, ured. R. Guis i O.Z. Cruz. London: Sage, 2005.
140. Hall, Stuart. "Kome treba 'identitet'." U *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, ured. Dean Duda. Zagreb: Disput, 2006.
141. Hol, Stjuart. "Beleške o dekonstruisanju 'popularnog.'" U *Studije kulture - zbornik*, ured. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
142. Hol, Stjuart. "Kodiranje - dekodiranje." U *Studije kulture - zbornik*, ured. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
143. Head, Edith. *The Dress Doctor*. Kingswood: World's Work, 1959.
144. Hebdidž, Dik. *Potkulture, značenje stila*. Beograd: Rad, 1980.
145. Hebdige, Dick. *Hiding in the Light*. London: Routledge, 1988.
146. Hebdige, Dick. "Postmodernism and the Other Side." U *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cltural Studies*, ured. David Morley i KuanHsing Chen. London: Routlege, 1996.
147. Hebdidž, Dik, Norman Majler, Majkl Brejk, Džon Holms i Stjuart Hol. *Subkulture*. Beograd: Art Press, 1998.
148. Henriques, Dr. Fernando. *Historija prostitucije I,II*. Zagreb: EPOHA – ZAGREB, 1968.

149. Huelsenbeck, Richard. "En Avant Dada: A History of Dadaism." U *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, ured. Robert Motherwell, 21–48. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
150. Irigay, Lucy. *Ja, ti, mi - za kulturu razlike*. Zagreb: Ženska infoteka, 1999.
151. Jenks, Chris, ured. *Vizualna kultura*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2002.
152. Jenks, Chris. "Gledajte kamo hodate: povijest i djelatnost flaneura." U *Vizualna kultura*, ured. Chris Jenks. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2002.
153. Jameson, Frederik. *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*. Beograd: Kiz Art Press, 1995.
154. Kaiser, Susan B. *The Social Psychology of Clothing and Personal Adornment*. New Jersey: Prentice Hall Collage Div, 1985.
155. Kaiser, Susan B. *The Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context*. New York: Fairchild Books- Bloomsbury Publishing, 1997.
156. Kaiser, Susan B. *Fashion and Cultural Studies* Oxford UK: Berg Publishers- Bloomsbury Publishing, 2012.
157. Kamawura, Yaniya, *Fashioning Japanese Subcultures*, Oxford UK: Berg, 2012.
158. Kelner, Daglas. *Medijska kultura: studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma.*, Beograd: Clio, 2004.
159. Kegelj, Ivan. "Tko je Guy Fawkes? Kako je i zašto postao lice građanskog otpora?". 12. februar 2012. <https://lupiga.com/vijesti/tko-je-guy-fawkes-kako-je-i-zasto-postao-lice-gradjanskog-otpora>.
160. Kostera Mejer, Ajrin i Lizbed van Zonen. "Rod: od Britni Spirs do Erazma: žene, muškarci i njihovo prikazivanje." U *Uvod u studije medija*, ured. A. Brigs i P. Konli. Boegrad: Clio, 2005.
161. Klein, Naomi. *No Logo*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o., 2002.
162. Klein, Naomi. *Doktrina šoka*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o., 2008.
163. Kristeva, Julija. *Prelaženje znakova*. Sarajevo: Svjetlost, 1979.
164. Kristeva, Julija. *Soleil Noir: Depression et Melancholie*. Paris: Gallimard, 1987.
165. Kuret, Niko. *Maske slovenskih pokrajin*. Ljubljana: Institut za slovensko narodopisje, 1984.

166. Kuret, Niko. Potreba sodelovanja pri raziskovanju južnoslovenskih mask." U *Treći kongres folklorista Jugoslavija, 1-9. septembra 1956*, ured. Miodrag S. Lalević. Cetinje: 1958.
167. Lakan, Žak. *Spisi (izbor)*. Beograd: Prosveta, 1983.
168. Lakan, Žak "Nauka i istina." U *Marksizam – Strukturalizam, istorija, struktur.*, ured. Muharem Pervić. Beograd: Nolit, 1984.
169. Lazarus, Neil, ured. *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studie*. Camdrige: Cambridge University Press, 2004.
170. Levi-Stros, Klod. *Divlja misao*. Beograd: Nolit, 1978.
171. Levi-Stros, Klod. *Mitologike I, Presno i pečeno*, Beograd: Prosveta, BIGZ, 1980.
172. Levi-Strauss, Claude. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost, 1977.
173. Leiss, W., Kline S. i Jhally S. *Social Communication in Advertising: Persons, Products and Images of Well-being*. London: Methuen, 1986.
174. Lillethun, Abby i Linda Walters. *The Fashion Reader*. London: Bloomsbury Academic, 2007.
175. Lipovetsky, Gilles, *Carstvo prolaznog, moda i njena sudbina u modernim društvima*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.
176. Lipovetsky, Gilles. *The Empire of Fashion*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
177. Lewis, Jeff. *Cultural Studies - The Basics*, London: Sage, 2003.
178. Lurie, Allison. *The language of clothes*. NewYork: Holt, 2000.
179. Malinowski, Bronislaw, Kasper. *Sex and Repression in Savage Society*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1927.
180. Malinowski, Bronislaw Kasper. *A Scientific Theory of Culture and Other Essays* Chapel Hill, N. Carolina: The University of North Carolina Press, 1944.
181. Marjanović, Vesna. *Maske, maskiranje i rituali u Srbiji*. Beograd: Čigoja štampa, Etnografski muzej u Beogradu, 2008.
182. Marks, Karl. *Kapital I*. Beograd: Kultura Beograd, 1947.
183. Marchand, R. W. *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity 1920-1940*. Berkley: University of California Press, 1985.

184. Mazrui, Ali. "The Robes of Rebellion: Sex, Dress and Politics in Africa." U *Social Aspects of Human Body*, ured. Ted Polhemus. London: Penguin Books, 1978.
185. McKenzie, Jon. *Izvedi ili snosi posljedice, od discipline do izvedbe*. Zagreb: Centar za dramsku umetnost, 2006.
186. McRobbie, Angela, *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge, 1994.
187. McRobbie, Angela. *Feminism and Youth Culture*. London: MacMillan, 1991.
188. Mekrobi, Andžela. "Polovna odeća i uloga buvlje pijace." U *Studije kulture - zbornik*, ured. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
189. Morli, David, i Kevin Robins. *Britanske studije kulture*. Beograd: Geopoetika, 2003.
190. Niče, Fridrih. *Tako je govorio Zaratustra*. Beograd: Dereta, 2003.
191. Niče, Fridrih. *Sumrak Idola*. Beograd: Moderna, 1991.
192. Niče, Fridrih. *Ecce Homo*. Beograd: Grafos, 1988.
193. Niče, Fridrih. *Volja za moć*. Beograd: Dereta, 2012.
194. Negri, Antonio i Michael Hardt. *Imperij*. Zagreb: Multimedijalni institut, Arkzin d.o.o., 2003.
195. Nezbit, Skot. "Mitovi o domorocima." *Teme*, 4 (2005)
196. O'Brien, Martin. "Health and lifestyle: a critical mess?." U *The Sociology of Health Promotion*, R. Bunton ured. London: Routledge, 1995.
197. Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
198. Ortner, Sherry. "Is Female to Male as Nature to Culture." U *Woman, Culture and Societ*, M.Z. Rosaldo i L.Lamphere ured. Palo Alto: Stanford University Press, 1974.
199. Paić, Žarko. *Vrtoglavica u modi, prema vizuelnoj semiotici tela*. Zagreb: altaGAMA, 2007.
200. Peacock, John. *Children's Costume: The complete historicas Sourcebook*. London: Thames & Hudson, 2009.
201. Peoples, James i Garrick Bailey. *Humanity: An Introduction to Cultural Anthropology*. Belmont: Wadsworth Publishing, 2011.
202. Perrot, P. *Fashioning the Bourgeoisie*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

203. Prošić-Dvornić, Mirjana. "Pokladni ritul." U *Folklorni teatar u balkanskim i podunavskim zemljama*, ured. Dragoslav Antonijević. Beograd: Balkanološki institut SANU, 1984.
204. Polhemus, Ted, i Lynn Proctor. *Fashion and Anti Fashion: An Anthropology of Clothing and Adornment*, London: Thames and Hudson, 1978.
205. Polhemus, Ted, ured. *Social Aspects of the Human Body*. London: Penguin Books, 1978.
206. Polhemus, Ted. *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk*. London: Thames and Hudson, 1994.
207. Polhemus, Ted. *Style Surfing*. London: Thames and Hudson, 1996.
208. Polhemus, Ted, i Lynn Procter. "Moda i antimoda." U *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, ured. Mirna Cvitan-Črnelić, Đurđa Bartlett i Ante Tonči Vladislavić. Zagreb: Školska knjiga, 2002.
209. Polhemus, Ted. "Supermarket stila." U *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, ured. Mirna Cvitan-Črnelić, Đurđa Bartlett i Ante Tonči Vladislavić. Zagreb: Školska knjiga, 2002.
- 210.
211. Richardson, Joanna. *La Vie parisienne 1852-187*. London: Hamish Hamilton, 1971.
212. Richardson, Joanna. *The Courtesan.*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1967.
213. Roach, Higgins, Mary Ellen, Eicher Joanna i Johnson Kim, *Dress and Identity*, New York: Fairchild Publications, 1995.
214. Ross, Andrew. *No Sweat: Fashion, Free Trade and the Rights of Garment Workers*. New York, London: Verso, 1997.
215. Rudofsky, Bernard. *The Unfashionable Human Body*. New York: Van Nostrand Reinhold Company Inc., 1984.
216. Said, Edvard. *Orijentalizam*. Beograd: Čigoja štampa, 2000.
217. Said, Edvard. *Kultura i imperijalizam*. Beograd: Beogradski krug, 2002.
218. Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. New York: New Directions, 1972.
219. Sartr, Žan-Pol. "Dendizam i sterilnost." *Gradac*, 188-189-190 (2013): 116-117.
220. Simmel, Georg. *Kontrapunkti culture*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2001.

221. Silverman, Kaja. "Fragments of a Fashionable Discourse." U *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, ured. T. Modleski. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
222. Shoichi, Aoki. *Fresh Fruits*, London, New York: Phaidon, 2007.
223. Steele, Valerie. *Fetish, fashion, sex and power*. Oxford University press, Oxford, New York: 1996.
224. Stefanović, Karadžić, Vuk. *Život i običaji naroda srpskog*. Beč: 1867.
225. Stefanović, Karadžić Vuk. Beograd: *Srpski rječnik*, 1935.
226. Stefanović. Karadžić, V. *Etnografski spisi*. Beograd: Prosveta, 1972.
227. Svensen, Laš Fg. H. *Filozofija mode*, (prevod Ivan Rajić) , Beograd: Geopoetika, 2005.
228. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950.godine*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1999.
229. Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza* Beograd: Univerzitet umetnosti, 2006.
230. Šuvaković, Miško. *Studije slučaja, diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*. Pančevo: Mali Nemo, 2006.
231. Tapert, Annette. *The power of Glamour*. London: Joseph, 1981.
232. Todorović, Aleksandar. *Sociologija mode*. Niš: Gradina, 1980.
233. Van Genep, Arnold. *Obredi prelaza: sistemsko izučavanje rituala*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2005
234. Veblen, Torsten. *Teorija dokoličarske klase*. Beograd,: Kultura, 1966.
235. Velimirović, Danijela, i Aleksandar Joksimović. *Moda i identitet*. Beograd: Utopija, 2008.
236. Vološinov, V.N.. *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.
237. Vujačić, Lidija. *Kultura odevanja, kao oblik komunikacije*. Podgorica: Pobjeda, 2008.
238. Vujanović, Ana, i Aleksandra Jovićević. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
239. Welters, Linda, i Abby Lillethun, ured. *The Fashion Reader*. Oxford, New York: Oxford International Publishers Ltd, Berg, 2007.

240. Wilcox, Claire. *Radical Fashion*. London: V&A Publications, 2001.
241. Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London, Virago, 1987.
242. Young, Iris. "Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective." *Journal of Women in Culture and Society* 19, 3 ( 1994): 713-738.
243. Yoshinaga, Masayuki, i Ishikawa Katsuhiko. *Gothic & Lolita*. London, New York: Phaidon, 2007.
244. Zečević, Slobodan. *Elementi naše mitologije u narodnim obredima uz igru*. Zenica: Muzej grada Zenice, 1973.
245. Zečević, Slobodan. "Narodna verovanja u okolini Zaječara." U *Glasnik Etnografskog muzeja, knj. 42*, ured. Slobodan Zečević. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu, 1978.
246. Zečević, Slobodan. "Samrtni običaji u okolini Zaječara." U *Glasnik Etnografskog muzeja, knj. 42*, ured. Slobodan Zečević. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu, 1978.
247. Zečević, Slobodan. *Srpske narodne igre*. Beograd: Vuk Karadžić, 1983.
248. Zečević, Slobodan. "Lesnici - leskovački šumski duhovi." U *Leskovački zbornik Broj V*, ured. Hranislav Rakić. Leskovac: Naarodni muzej u Leskovcu, 1965.
249. Zombart Verner. *Luksuz i kapitalizam*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2011.

## Biografija

Jelena Nikolić Vanović (1972), diplomirala je 1997. god. na odseku kostim, atelje *scenski kostim* na Fakultetu primenjenih umetnosti i dizajna u Beogradu, pod mentorstvom prof. Milanke Berberović. Nakon toga, 1999. god. pohađala je master studije na Central St. Martins Collage of Art and Design, London, GB, smer ženska moda, da bi 2009. godine nastavila svoje školovanje master studijama na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu, smer teorija umetnosti i medija. Odbrnila master rad sa temom: Rargradnja referencijalnog polja znaka u subkulturnom odevanju, mentor prof. dr. Nevena Daković. Od 2009. godine pohađa doktorske studije na istom smeru.

U svojoj profesionalnoj praksi bavi se dizajnom, pedagogijom i modnim novinarstvom.

- Autor kostimografije za preko 40 predstava u Srbiji i inostranstvu : Narodno pozorište, JDP, BDP, Pozorište “Boško Buha” , Malo pozorište “Duško Radović” Kruševačko pozorište, Subotičko Narodno pozorište, Rok opera Primordial- u režiji David Pierce, Wellington, Novi Zeland... Bila dugogodišnji saradnik pozorišne trupe Torpedo.

- Autor kostimografije za serijal zabavno muzičkih emisija Podijum, RTS i serijal emisija Ženske priče, u produkciji kuće Fine Production

- Saradjivala kao urednik, stilista i autor tekstova u brojnim casopisima- Asphalt, Inside, Camp, Prestup, Lepota i Zdravlje...

- Radila kostime za brojne javne ličnosti i bendove- Aleksandra Kovač, Slađana Milošević, Maja Uzelac, Luis, Vroom, Urgh...

- Saradjivala na izradi većeg broja reklamnih spotova, promocija i prezentacija: Toyota, American Tobacco, Tea Gallery...

- Učestvovala, sa samostalnim revijama, na više od 10 modnih manifestacija (Fashion Week, Fashion Selection), neke od kojih su osvojile priznanja za najbolju autorsku reviju i najbolji revijski nastup

- Objavila veći broj stručnih tekstova iz oblasti teorije mode i teorije odevanja: Treći program radio Beograda, Zbornik Muzeja Primenjenih Umetnosti, Časopis Univerziteta Umetnosti Art +Media....

Živi u Beogradu. Od 2011. u statusu samostalnog umetnika, pri ULUPUDS-u.



## Изјава о ауторству

Потписани-а ЈЕЈЕНА НУКОЈИЋ ВАНОВИЋ

број индекса F25/09

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ВРЕДНОСТ И ПРОСТОР УМЕТНОСТИ, САРПЕТИНЕ  
ТЕОРИЈЕ ЕКСЦЕДЕНСА

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 20.06.2019.

Јејена Нукотић Вановић

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Јесена Николауш Банковић

Број индекса F25/09

Докторски студијски програм ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ У МЕДИЈА

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ВУДЕЉУ ВОЈА У ПРОСТОРУ КЛУБОВИ САВРЕМЕНЕ

ТЕОРИЈЕ ЕЛИПСИДА

Ментор Др. Нина Белић, ванредни професор

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) \_\_\_\_\_

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 22.06.2018.

Јесена Николауш Банковић

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Будућност у простору урбисе, створења

Теодре Елисеја

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 20.06.2018.

Потпис докторанда

Јелена Николић Банковић