

Слободан Антонић
Филозофски факултет
Универзитет у Београду

„ПИНК ТРАНЗИЦИЈА“ У СРБИЈИ (ШЕСТ ТЕЗА ЗА РАЗУМЕВАЊЕ НАШИХ КУЛТУРНИХ ПРИЛИКА)

„Пинк транзиција“ из наслова овог рада¹ не односи се на ТВ Пинк. „Пинк“ је ознака за врсту масовне културе намењене „пролима“ – нижим класама светског капиталистичког система. Пошто је транзиција заправо убрзано усисавање економских, политичких, културних и других структура националне државе у транснационалне структуре (Антонић, 2012а), „пинк транзиција у Србији“ означава консолидацију једног типа масовне културе за овдашње ниже класе. Но ништа мање није важна ни консолидација њеног пандана – високе културе, намењене вишим-средњим класама у Србији, тачније оним социјалним групацијама које су кандидати за интеграцију у транснационалну капиталистичку класу (ТНКК).

У овом раду изнећу шест теза помоћу којих се боље могу разумети оба поменути типа културе у Србији.

* * *

Транзиција у којој живимо није од социјализма ка капитализму, већ од социјализма ка колонијализму. Србија, као и друге земље (полу)периферије, током транзиције постаје економска, политичка и културна колонија ТНКК чије је средиште (метропола) у централним друштвима светског капиталистичког система – САД и ЕУ („Империји“; Hardt and Negri, 2000; Антонић, 2012а). У друштвеном погледу, за већину грађана Србије овај тип транзиције значи трансформацију у део спољнег пролетаријата „Империје“, заправо у помоћну радну снагу усмерену на мануелне и услужне послове.

Када је пак реч о култури, у постојећем светском капиталистичком систему ТНКК обезбеђује културну хегемонију у два правца. Један правац је „висока култура“ која на глобалном плану хомогенизује различите фракције ТНКК – корпоративну, етатистичку, технократску, идеократску или конзумеристичку. Други правац је „масовна култура“, која обезбеђује идеолошку доминацију над културом (вредностима) унутрашњег и спољнег пролетаријата.

Започећу од карактеристика „масовне културе“, као нижег облика културе. Основни циљ светске капиталистичке империје је, сведено речено, да се људски односи *меркантилизују*, то јест претворе у тржишне, а да се људи и ствари *комодификују*, то јест претворе у робу. Не само да све треба да буде на продају, већ и људи у својим поступцима треба да се руководе првенствено новцем, као вредносним мерилом свега. Тако су стицање новца, али и, истовремено, његово брзо трошење, постављени за средишњу друштвену и личну вредност.

Основна друштвена, као и културна последица оваквог система вредности – у чијем средишту се, симболички, налази култ финансијског Мамона – јесте да тиме практично нестаје јавна врлина из друштва. Јер, врлина

¹ Саопштење је учинак рада на пројекту *Изазови нове друштвене интеграције у Србији: концепти и актери* (бр. 179035), који се изводи на Институту за социолошка истраживања Филозофског факултета у Београду.

је *спремност на жртву* због неког другог или нечег изван себе. А материјализам, хедонизам и егоизам – то мамонитско свето тројство модерног неолибеалног капитализма, не траже жртву такве врсте. Они нам баш кажу – „буди што год хоћеш и ради што год хоћеш – ако при томе трошиш или зарађујеш паре“.

Такав произвођач-и-потрошач је идеални „нови човек“ данањег система који, управо преко индустрије масовне културе, обезбеђује да „проли“ прихвате одговарајући животни образац. Од човека се тражи да пре подне буде дисциплинован, послушно-роботизовани произвођач, док, напротив, поподне и увече, он треба да буде распусни, лакомислено-хистерични потрошач. Тај културни образац „новог човека“ је дакле двострук, са противуречним састојницама, али које су баш због своје супротности комплементарне, па зато и функционалне: „нови човек“ до 17 часова треба да мисли само како да, по правилима система, заради што више новаца (значи, прво газди, па себи), а од 17 часова само да мисли како свој новац што пре и „што забавније“ да потроши.

Тако се „нови човек“, кроз систем едукације и социјализације, истовремено подучава да буде „одговоран радник“ – не само дисциплинован извршилац наређења већ и неко ко је поунутрио све заповести „продуктивне економије“: од оне „чувај газдину имовину као зеницу ока свога“, до оне „ради савесно и приљезно, и не питај за награду, она ће доћи“. Са друге пак стране, тај исти „нови човек“ се подучава да његова „слобода“ наступа тек онда када изађе са посла, те да се та „слобода“ првенствено оваплоћује у „забави“. А „забава“ је, како нас учи масовна култура – која је, разуме се, сва производ корпорација (видети: Рељић 2012; 2011) – тачно супротна у односу на посао. Док на послу треба да смо одговорни према газдиној имовини и интересима, „забава“ значи неодговорност према свом новцу, свом здрављу и својим дугорочним интересима. Док на послу треба да смо озбиљни, самоконтролисани и рационални, у „забави“ треба да смо инфантилни, распусни и ирационални.

Главна забава је, наравно, „шопинг“, та мамонитска „молитва“ која се свечано обавља у својеврсним храмовима – „шопинг молонима“. Али, и све друге „забаве“ – од спорта до секса – треба да буду спојене са трошењем новца, што бржим, то пожељнијим. Спорт се данас до краја изградио као индустрија спектакла, која омогућава „пролима“ да троше новац на улазнице, клађење и спортске ТВ канале (за оне који га гледају), или пак за опрему и суплементе (за оне који га упражњавају). Исто је и у индустрији секса. Она нас снабдева не само порнографском литературом и порнографским ТВ каналима, већ и одговарајућим „промискуитетним ситуацијама“ које плаћамо, рецимо, куповином улазница за ноћне клубове, куповином „опуштајућих“ пића (па и дрога), или пак куповином одговарајуће (сексуализоване) одеће.

Коначно, ако пажљивије погледамо, видећемо да на модерном тржишту највећи део робе заправо чине којештарије, које може да купи првенствено неко ко је инфантилан, лакомислен или пак хистеричан. Отуда је инфантилизација и еуфоризација „прола“ један од циљева данашње „индустрије масовне културе“. Оличење тога можда је она реклама за пиво која каже: „Направи тоталну будалу од себе!“². И то можда и јесте кључни мото масовне културе намењене „пролима“ – направити од припадника нижих класа идиоте, поносне на свој инфантилитет, на сопствену глупост, на то што им се

² www.youtube.com/watch?v=CVjXt_v1roM

живот састоји од рада да би се „лудо“ забављали, и од „забаве“ како би сутрадан што мирније и послушније радили.

* * *

Из овог општег прегледа културне политике „за масу“, могу се извући и основне одлике доминантне масовне културе неолибералног капитализма.

Прва суштинска одлика је *култура заборава*. Заборав се односи на све оно трауматично, фрустрирајуће или непријатно што се „пролима“ дешава у економском и политичком систему – немоћ, понижење, експлоатација, рутински и механички рад („аргатоване“), нехумани услови становања, одсуство контроле над материјалном егзистенцијом и политичким одлучивањем... Управо то је оно што у „забави“ треба заборавити. Отуда је прва функција забаве *социјална наркоза*, па је тако циљ индустрије забаве масовна продукција хипнотичких (наркотизујућих) *представа*. Стога се фракција ТНКК ангажована на таквим псловима и може назвати *хипнократијом*.

Но да би се до заборава дошло, најпре се грађани (становници) неке земље морају претварити у *гомилу*. А то је, онда, и други стални, стратешки циљ масовне културе. Гомилу одликује смањење рационалности, инфантилно мишљење, „умањени осећај за одговорност, нижи ново умне енергије и већа осетљивост на нелогичне утицаје“, као и „распаљена анимална страна људске природе“ (Шумпетер, 1960: 365). Тај мањак разума у гомили, даје вишак примитивних емоција и најнижих страсти. Главни произвођачи гомиле данас су, наравно, масовни медији, првенствено телевизија, али и штампа (таблоиди), радио („лаки“ програми), интернет (често пројектован да подстиче анонимност и све врсте *порнографије* – тј. прљавог писања). Тако се добија историјски млађа (тј. модерна) рођака гомиле – маса.

У гомили је сада лакше извршити следећи корак „забавизације“ масовне културе – *ликвидацију греха и стида* (а тиме и традиционалног морала). Јер, да би „забава“ била „луда“, треба образовати што пространије *поље аморалности*. Већ помињано мамонитско свето тројство модерног неолибеалног капитализма – материјализам, хедонизам и егоизам, непрестано се производи путем вероватно главне модерне форме културне социјализације „прола“ – преко реклама. Таласи реклама, који нас хипнопедијски заплускују свакодневно из наших ТВ апарата, основа су културе егоистичке аморалности. Послушајте само главне лозинке ТВ реклама – „следи своје инстикте“³, „брини о себи“⁴, „ти то заслужујеш“, „нека сва чула уживају“, „зграби и крени“ (grab and go; *Coca-Cola*), „зграби Snickers и иди даље“... Рекламе нам једноставно утувљују у главу да треба да мислимо првенствено на себе (у потрошњи, као централном пољу живота, али онда и на другим пољима), да импулсивно грабимо оно што нам се усхте, да не размиљамо о другима, али ни о својим дугорочним интересима (јер онда не бисмо пили нездрава пића и јели нездраву храну). Рекламе нас, такође, уче да више ништа није срамно, да је, рецимо, јавно подригивање јако забавно⁵, да нема провода без сандука пива⁶, да је лагање најближих сасвим у реду⁷, да је крађа (од човека у невољи) тако кул⁸, да је гајба пива важнија од пријатеља⁹ итд.

³ www.coca-colahellenic.rs/Productsandbrands/Sparklingbeverages/Sprite/

⁴ www.garnier.hr/hr/hr/home.aspx

⁵ www.youtube.com/watch?v=OOP-FQLfoCs

⁶ www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=zRnCCDDHO5U

⁷ www.youtube.com/watch?v=gWYLCCDAc-I

Но за успостављање пуне дејствености онога што је Тома Карлајл (Thomas Carlyle, 1795-1881) назвао „филозофијом свиње“ (*pig philosophy*; Carlyle, 1850: VIII/28-31), потребно је још нешто осим горе описане свакодневне „маркетиншке моралке“. Потребно је да ТВ серије, таблоиди, филмови и интернет садржаји непрестано „пролима“ намећу два главна *културна фетиша* савременог капитализма. Први је *секс*, други је *насиље*.

Најпре, као што је Хаксли (Aldous Huxley) одавно приметио у предговору за *Врли нови свет*, „у мери у којој политичка и економска слобода нестаје, долази до надомештајућег пораста сексуалних слобода“ (Huxley, 1946: XX). Пошто им систем „намештених карата“ ускраћује друге битне слободе, пошто их лишава других топоса моћи (доминације), „проли“ се усмеравају да своје природне (нагонске, људске) потребе за слободом или за моћи задовољавају у сексу. Што мање слободе и моћи у стварној производњи живота, то више виртуелне слободе и моћи у сексу (који је, за већину „прола“, и сам више представа него стварност, више виртуелан него прави). Тако порнографија (разблудност, промисукитет) постаје један од облика социјалне контроле „прола“ (Jones, 2005).

Слично је и са насиљем. Бес који произилази из фрустрације због друштвеног положаја, односно из немогућности задовољавања вештачки (маркетиншки) увећаних потрошачких аспирација, из групног (класног, националног) безнађа (*hopelessness*), из искварености кључних установа система које онда „закуцавају“ судбину појединаца за ниже пречаге светске социјалне хијерахије, из страшне обезљубљености (*lovelessness*) коју производи аморалност, егоизам и владајућа култура цинизма, похлепе и заорава, тај, дакле, бес мора бити *испражњен* на, за систем, *безопасан* начин.

Управо је спектакл насиља, бола и смрти то ефикасно средство пражњења нагомиланог беса и фрустрације. Као што је већ давно уочено (Mumford, 1988: 231), оно што су гладијаторске игре биле за римску светину, то су за данашње „проле“ све оне бројне смрти, злочинства и мучења што их свакодневно гледају на ТВ екранима (од „форензичких“ серија, до емисија вести). Нормализација патолошког, кроз све подробније приказе крви, бола и свирепости (јер су, временом, потребни све јачи надражаји да би се постигао исти степен садомазохистичког уживања; Кара-Мурза, 2011: 268-9), доводи до претварања читавог модерног света у глобални *патополис* – град болести (Mumford, 1988: 232), место моралне и људске изопачености, Содом и Гомор.

Зато је последњи корак тог „светскоисторијског рада“ масовне културе – *култура смрти* (*Culture of Death*; *Evangelium Vitae*, 1995: 12). Нормализација патолошког, у свом историјском току, мора се завршити претварањем *патополиса* у *некрополис* – претварањем града болести, у град смрти (Mumford, 1988: 236). Јер, ако сте *уживање* прогласили главном вредношћу након 17 часова (пре 17.00 је то, наравно, новац), онда све остало, укључив и сам људски живот, мора бити потчињено тој вредности. Тако се онда, рецимо, ни сексуално уживање не може и не сме ничим угрозити – па чак ни „коллатералном штетом“ каква је зачето дете. Отуда наша култура смрти изводи ону срамну „моралну гимнастику“: зачетом детету одузима се статус човека, те му се додељује статус „фетуса“, тј. нежељене израслине (попут какве жлезде). А ту „израслину“, наравно, треба „оперисати“. Тако култура која, иначе, спремно негује *презентистички расизам* – уверење да су наши преци били не само

⁸ www.youtube.com/watch?v=eW6yZs1ixQM

⁹ www.youtube.com/watch?v=eW6yZs1ixQM

мање интелегентни, већ и мање морални од нас („дивљаци“), може у исто време да осуђује чедоморство у архајским друштвима (чињено услед демографског притиска), а да сама практикује „утробно чедоморство“ – приказујући га, притом, и као врхунац „еманципације жена“ („женско људско право“, „право да се немају нежељена деца“; види изворе цитата у Антонић, 2012б: 141-164).

Тако смо добили обресе масовне, „забавизоване“ културе савременог капитализма – културу заборава, потрошачког „ослобођења“ од греха и стида, фетишизма секса и насиља, као и нормализације („релаксације“) патологије и аморалности. У следећем одељку овог рада видећемо да неке од тих одлика, наравно модификоване, налазимо и у „високој култури“ коју производе и конзумирају припадници ТНКК (као и кандидати за улазак њу).

* * *

Номиналистички одређено, „високу културу“ чине дела „модерне уметности“ која се излажу (приказују) у музејима или галеријама (специјализованим за „савремену уметност“), која се изводе у позориштима или у концертним дворанама, која се емитују током „недеље авангардног филма“, која се читају на „вечерима савремене поезије“, итд. Та дела, дакле, нису „популарна“ (нису намењена „пролима“), нити су произведена да би донела новац са широког тржишта (мада и она доносе новац). Та дела су по правилу финансирана из ресурса које контролишу више класе – било да су то приватни или државни ресурси.

Највећи део „високе културе“ данас је под контролом ТНКК, која суштински диктира доминантни *укус* у матици друштвеног живота, па онда и у уметности и култури. Укус је, како то Бурдије добро одређује, „дистинктивна преференција“ (Bourdieu, 1979: 189) – дакле, вредност преко које се успоставља *разликовање*. Модерна култура је, за Бурдијеа, систем дистинктивних знакова, док је укус способност њиховог одабира, способност распознавања на основу „значајних разлика“. *Дистинкција* је, по дефиницији, диференцирање, повлачење границе према другима, али у своју корист – она је начин да се својој друштвеној групи додели супериорност (Спасић, 2006: 144). Кроз укус, стил живота, манире говора и понашања, актери се, по Бурдијеу, сами класификују. Онај ко у томе направи погрешан корак ризикује негативну евалуацију других („малограђанин“, „скоројевић“, „сноб“...). Укус се огледа у низу избора који су пре свега симболичке и културне природе, те је наш друштвени статус одређен оним што преферирамо, али и оним што нам се не допада (видети: Антонић, 2012б: 73-75).

Та способност горње социјалне групе да дефинише хегемони систем вредности, начин живота и укусе – којима затим теже и остале друштвене групације, назива се *културна хегемонија*. Културна хегемонија је израз Антонија Грамшија, који упућује на наметање система вредности, образаца понашања, као и пожељне листе друштвених или културних питања о којима се размишља. У том смислу се може рећи да се економски привилегован положај не обезбеђује само директном контролом странака, владе и парламента, већ и контролом у сфери културе и медија. Ко влада културом, влада и заједницом (Грамши, 1958: 220, 231-2, итд; 1959; стр. 28-30, 56-7, итд; 1980).

Доминантни културни (уметнички) укус данас одређују не само ликовни, музички, позоришни, филмски или књижевни критичари, већ и власници или управљачи галеријских, сценских или музичких простора, мецене из корпорацијских или државних фондова, као и већ етаблирани уметници у овим

браншама. Сви су они, по правилу, припадници више средње класе. А они који међу њима успешно демонстрирају *исправан укус*, у савременом капиталистичком систему бивају инкорпорирани у *идеократску* фракцију транснационалних елита.

Да не би било забуне са овим увођењем класне перспективе у културолошку анализу, желим одмах да подсетим на Хаузеру (1986: 61-2; 129) разлику између појединачног уметничког догађаја (дела) и културне норме. Ово прво, које може бити појединачна естетска новина, лична спонтана идеја, уметников бунт, случајно срећно решење – дакле, појединачна, психолошка чињеница – *није* класно одређено. Али, када то ново, спонтано и појединачно, постане културна норма, естетско правило, конвенција уметничке продукције, „институција“, стална структура укуса која детерминише понашање – када, дакле, постане стил, правац или уметнички манир – то тада постаје *друштвена чињеница*. А на њу се, онда, и социолошки легитимно може применити класна анализа.

У данашњој пак подели системских места, етаблиране критичаре и уметнике, кустосе и колекционаре (државне и приватне), уметничке директоре и продуценте, можемо да посматрамо као друштвену групу која, на основу легитимизације свог дистинктивног укуса као системски доминантног, запоседа одговарајуће социјалне локације, уживајући, онда, и тим локацијама припадајућу системску ренту (видети одређење у Антонић, 2012а: 52-55). Чланови те групе су део системски доминантне класе, па иако појединачно или колективно не морају имати класну свест, они као група делују *класно исправно* (Хаузер, 1986: 62). Зато се они, управо на основу тог дистинктивног укуса, препознају, признају као део исте групације, осећају одвојеност од других групација, а често и успостављају групну солидарност. Као припадници своје групе, они се понашају у складу са њеним класним положајем, и то без обзира јесу ли сами, појединачно или колективно, свесни своје класне припадности, или не. „Они то не знају, али тако раде“, описује такав случај Маркс (1974: 76).

Штавише, као што сам на другом месту већ подробије објаснио (Антонић, 2012а: 64-65; 2008: 27-28), људи се не понашају само по нормама своје актуелне групе (класе), већ и по нормама групације у коју желе да уђу (најчешће, у коју теже да се попну). *Класни афинитет* је једнако снажна бихевиорална или атитудивна детерминанта као и класно порекло. У савременом свету, у коме су се носиоци „високе уметности“ успели подићи на више системске позиције – које, наравно, доносе и одговарајућу системску ренту – уметници и уметнички критичари су се *по први пут у историји*¹⁰ конституисали као нарочита социјална групација („културна елита“), чији је основни задатак регулација потражње и понуде добара високе уметности. Данас се у ту групацију може ући првенствено *кооптацијом*, на основу одговарајућег социјалног критеријума –

¹⁰ „Од краја средњег века уметници се налазе у готово непрекидном (социјалном – С. А) успону“ (Хаузер, 1986: 123). Иако се већ у ренесанси друштвени статус уметника одваја од статуса занатлије, још увек „већина уметника у 16. веку води скроман живот“ (Хаузер, 1986: 124) – примеренији нижој средњој, него вишој средњој класи. У 19. веку само најталентованији и најпопуларнији уметници живе животом више средње класе. Тек у 20. веку, поготово за уметнике у САД или ЕУ, више није потребан таленат или популарност да би се остваривали високи приходи, док они који стварно имају таленат или уживају популарност постају богати попут припадника више класе (којој онда и припадају).

то јест, демонстрирања лојалности („креативне потврде“) захтеваног дистинктивног укуса.

* * *

Неке естетске каноне савремене, светскосистемски хегемоне, „високе културе“ већ сам анализирао у књизи *Културни рат у Србији* (Антонић, 2008: 12-18). Овде ћу сада обратити пажњу само на културолошке последице доминантне естетике „високе културе“ које су умногоме сличне онима што их налазимо и у масовној култури. Та сличност, наравно, није случајна. Темелјни систем вредности не може бити другачији, једино су другачији знаци којима културне елите демонстрирају дистинкцију у односу на „плебс“.

И у високој култури нестале су раније границе стида, пристojности, па и моралности, све под оправдањем да је реч о „уметничком изражавању“ и „уметничким слободама“. Критичарска одбрана таквих дела обично наглашава њихов „изазивачки“ аспект, односно настојање да се „шокира малограђанска публика“. Али то „шокирање“ публике, ако мало дубље размотримо ствари, заправо изражава *насиље* – над публиком, или уметника над самим собом, свеједно.

Тако је у модерној ликовној (визуелној) уметности сваки чин или предмет који долази од особе са друштвеном етикетом „уметник“ проглашено уметношћу – укључив и такве бизарности попут шкољке од писоара¹¹, уметников ненамештен кревет¹², уметников измет¹³, ђубре¹⁴, мастурбирање¹⁵, изговарање имена кухињског посуђа¹⁶, потапање Распећа у мокраћу¹⁷, расеклине на сликарском платну¹⁸, итд. Посебно су на цени натуралистички акти (само)насиља – попут (само)убадања прстију ножем¹⁹, (само)урезивања крваве обрнуте звезде на стомак²⁰, (само)закуцавања ексерима и цртање жилетом по кожи²¹, (само)копање очију и кастрација²², самоукрашавање лица црвима²³, забадање трња у подлактицу и резање шаке жилетом²⁴, разарање

11

www.en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp_Fountain_at_Tate_Modern_by_David_Shankbone.jpg

12 www.en.wikipedia.org/wiki/My_Bed

13 www.en.wikipedia.org/wiki/Artist's_shit

14 www.visualarts.net.au/gallery/carlyfischer

15 www.dailymotion.com/video/x7ygpvc_vito-acconci-seedbed-1972_creation#.UYJWUplLHU

16 www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA

17 www.en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ

18 [www.artitude.eu/it/pillole/12-lucio-fontana-\(1899-1968\)](http://www.artitude.eu/it/pillole/12-lucio-fontana-(1899-1968))

19 www.tumblr.com/tagged/marina_abramovic www.youtube.com/watch?v=h9-HVwEbdCo

20 www.tumblr.com/tagged/lips_of_thomas

21

<https://www.google.rs/search?q=günter+brus&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=SBmGUYHJOcftsgaPoYDQBg&ved=0CEUQsAQ&biw=1540&bih=819>

22

<https://www.google.rs/search?q=Rudolf+Schwarzkogler&hl=sr&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=RP-FUffhBYShtQaE8oCYDA&ved=0CDYQsAQ&biw=1540&bih=819>

23 www.zakhor-online.com/?attachment_id=4160

24 www.ginapane.files.wordpress.com/2011/04/nouvelle.jpg

ткива метком²⁵, касапљење животиње преко голог људског тела²⁶, садо-мазо порнографија²⁷, машине за растезање (мучење) извођача²⁸, итд.

У оба случаја, и када је реч о шокирању „традиционалистичке“ („конзервативне“) публике, и када је реч о приказу (само)повређивања, можемо слободно рећи да је посредни извесна уметничка (културна) легитимизација насиља. Насиље над нечијим уверењима или системом вредности може бити једнако понижавајуће и повређујуће као и насиље над нечијим телом или личним интегритетом (Каган, 2003: 130). Отуда је „естетика шокирања“, у свом дубљем друштвеном смислу, заправо једна од демонстрација практично социјално неограничене (некажњиве) воље истинских господара друштва (ТНКК, „Империје“). То је само уметничка (културна) апотеоза једне пребогате и обесне моћи да се – без икаквих граница, без икаквих скрупула – уради било шта. У овом случају, да се изврши једна посебна, и збиља оригинална, врста насиља – да се *ништа, ђубре и зло* прогласе уметничким делом.

Управо то господарење над вредностима, над самом *дефиницијом* вредности, може се узети као још један дистинктивни знак модерног социјалног моћника. Иако се по правилу оправдавају да својим, „уметнички испосредованим“ насиљем заправо протестују против присуства насиља у модерном свету, „модерни“ („авангардни“) уметници, у суштини, само несвесно, а каткад и свесно, изражавају обесну моћ глобалне елите – али и подземни рад њене нечисте савести због посебно патолошког и неморалног типа друштвене доминације (које сам горе описао).

Та концепција „високе уметности“ као апологија нарцисоидне и обесне моћи/насиља (али и испољавање колективне нечисте савести доминантне класе, као типичне „преступничке групе“), види се не само у визуелној, већ и у другим уметностима. Дobar пример је разарање уметничке („озбиљне“) музике, спроведено у 20. веку. Кроз различите облике „авангардне“ музике, као што су атонална и додекафонска музика, серијализам, алеаторика, гомилање дисонанци итсл, вршено је изобличење и дезинтегрисање музике, све док се није дошло до „неслушљивог акустичног хаоса“ (Јеремић-Молнар и Молнар, 2009/1: 114), „атоналне буке“ (*Исто*, 11) која код слушаоца производи само „бездушну досаду“ (soul-destroying monotony; Jones, 1994: 151).

Тако је настала „модерна уметничка музика“ у којој ни сами аутори више нису у стању да разликују када се њихово дело изводи тачно, а када се свирају погрешни тонови²⁹, нити публика, па чак ни она музички натпросечно образована, уме да разликује када слуша праве композиције, а када је суочена са насумичним ударањем по клавиру³⁰.

²⁵ www.juleswidmayer.wordpress.com/2009/11/19/intro-to-chris-burden/

²⁶ <http://ikblogdusikben.files.wordpress.com/2010/05/herman-nitsch-bloedkunst-94131.jpg>

²⁷ www.physilogus.de/bilder/maschine.gif (Tomi Ungerer)

²⁸ www.youtube.com/watch?v=Wabsr8Eouts, www.dance-tech.net/video/marcelli-antunez-roca-epizoo

²⁹ „Добро је позната чињеница (...) да Шенберг није ни примећивао када је неко свирао погрешне ноте“ (Smith, 1979: 264; наведено према: Јеремић-Молнар и Молнар, 2009/1: 137-8):

³⁰ „Гал је америчким и немачким студентима музике пустио снимак трећег клавијског комада из Шенберговог оп. 19, заједно са још дванаест снимака на којима је сам насумично `лупао` по диркама клавира. Студенти су имали задатак да идентификују музички `оригинал` и одвоје га од насумичне буке коју је створио сам Гал. Тачан

„Модерна уметничка музика“ постала је, тиме, свака производња звукова (Јеремић-Молнар и Молнар, 2009/1: 121), укључив и бесмислену буку³¹. „Бука је одувек била акустички канал насиља, а познавање тог канала неопходан је предуслов за свако успешно социолошко бављење постромантичарском – или, тачније, авангардистичком – модерном музиком“ (Јеремић-Молнар и Молнар, 2009/1: 171). Са проглашењем буке за уметност³², „насиље је (...) преплавило целокупну музику“, доведеш до тога да се „уметност претвори у чисто насиље, или, тачније, у идеолошки закамуфлирану буку“ (Јеремић-Молнар и Молнар, 2009/1: 152; подвукли аутори). А ако је музика постала „насиље над слушаоцем“ (Јеремић-Молнар и Молнар, 2009/1: 56), сам композитор те насилне буке морао се претворити у „убицу музике“ (Hernand, 1986: 404; према Jones, 1994: 150), у каквог „естетичког терористу“ (aesthetic terrorist; Jones, 1994: 181). Јер, његов циљ је фактички постала производња и *тоталитарна демонстрација* музички одвратног и насилног.

Кажем „тоталитарна демонстрација“ зато што таква врста уметности – како музичке, тако и визуелне – не дозвољава егзистенцију другачијег. Она, наиме, проглашава *кичем* свако ново уметничко дело створено по нормама *вечне* („класичне“, „традиционалне“) уметности. Ширећи тако „страх од кича“ као кључну компоненту дистинктивног укуса „модерности“, она лепи етикету „анахроног“ или „кичастог“ на свако уметничко дело које поседује, рецимо, хармонију (у музици) или фигуралност (у сликарству).

Стога, након готово столећа такве „политичке коректности“ у високој уметности, музичко и ликовно наслеђе идеократске фракције ТНKK показује да се у светском току историје глобалног капитализма изгледа паралелно одвијају два процеса развоја – на једној страни је развој (материјалне) цивилизације, а на другој развитак (духовног) варварства, деградације и примитивизма. То је управо добра слика целе ТНKK, али и целог модерног капиталистичког система који почива на насиљу, лажи, похлепи, заглупљивању и развраћању.

* * *

У Србији се за масовну културу брине хипнократска, а за високу културу идеократска фракција ТНKK. Њихови су страни представници овде лоцирани, а домаћи представници сачињавају блок компрадорске буржоазије (задужене за масовну културу), односно компрадопрске интелигенције (задужене за високу културу; одређење и једне и друге у Антонић, 2012а: 56-64).

Деловање компрадорске елите у српској култури опширно сам описао на другом месту (Антонић, 2011: 61-183; 2008), па ћу овде обратити пажњу само на неке аспекте овог феномена. Уопштено посматрано, реч је о феномену културне колонизације Србије. За колонизатора, објашњава Мемми (Memmi, 1967), колонизовани је скуп сопствених негативних пројекција колонизатора.

одговор је дало само двоје студената, који су одмах изјавили да су одговорили случајно“ (Јеремић-Молнар и Молнар, 2009/1: 185)

³¹ www.youtube.com/watch?v=LYKqHzBHjIA или
www.youtube.com/watch?v=aNt6a5xFOne&list=RDo23XfeWp2y1Lk или
www.youtube.com/watch?v=WyHWLkU7PgQ. Публика ово продавање буке за музику најчешће стрпљиво подноси, чекајући други део концерта, у коме ће чути Бетовена или Чајковског (тј. праву музику). Или пак на буку са концертног подијума одговара мјаукањем, као „креативним музичким одглашавањем“ (видети Јеремић-Молнар и Молнар, 2009/2: 166-7).

³² Музичка естетика се данас састоји у „измишљању оправдавања буке“ (Јеремић-Молнар и Молнар, 2009/1: 187).

Колонизатор је вредан – колонизовани лењ, колонизатор интелектуални гигант – колонизовани духовни имбецил, колонизатор цивилизован – колонизовани дивљак... (Memmi, 1967: 82). Колонизатор своју доминацију оправдава жељом да се колонизовани уздигне до ступња цивилизованости и моралности колонизатора. Али, у томе нема успеха због *суштинског дефекта* колонизованог – првенствено због „социолошке чињенице која је добила статус биолошке, или још боље, метафизичке“. Отуда „колонијални однос између колонизованог и колонизатора (...) постаје коначна категорија. Она је то што јесте, зато што су они то што јесу, те се ни један нити други никада неће променити" (Memmi, 1967: 72).

То је данашњи оквир српске културе, у коме се креће „мејнстрим“ наше уметности, главни ток рада наших културних институција (тачније, рада елите која њима управља). Сам дискурс колонијализма је, по Мемију, оно што уконачава колонизацију. Тај дискурс чини да је Колонија закована у својој вечној малолетничкој подложности, да је „дивљак“ закован у метафизичком дивљаштву. Наши уметници и „културни радници“, као овлашћени господари семантичког поља у Колонији, непрекидно нам испредају наратив о нашем *вечном дивљаштву*. То дивљаштво није поједини наш манир, нека наша случајна особина, већ *само језгро* нашег националног и културног идентитета.

Отуда је свако пропагандистичко и натуралистичко потирање знакова тог идентитета – ма колико било изражено примитивним (не)уметничким средствима – по дефиницији уметност: засипање камењем патријарха Павла³³, приказивање свештеника као дембеланских блудника³⁴, симболичко представљање савремене Србије црвеним кукастим крстом³⁵, означавање Београда и Србије за места фашизма³⁶, стављање написа „Новија српска историја“ на буре пуно крви и повраћање по српској застави³⁷, представљање владике Николаја Велимировића као перверзног дивљака³⁸, итд. А да то *јесте* уметност, и да је свако ко другачије мисли само „примитивни националиста“, потрудиће се публици да објасне кустоси и критичари – од питомаца ЦИТОК-а (видети критичку анализу у Ђурковић, 2009: 69-72), до сталних коментатора у културном додатку *Данаса* или *Политике*.

Овакав дискурс је нужни део демонстрирања дистинктивног укуса наше културне елите, која наравно, као и све остале фракције овдашње елите, негује снажне класне афинитете према ТНKK (видети: Антонић, 2012а: 16-20). Тај укус се види не само по тематици – „антинационалистичкој“, „антитрадиционалистичкој“, псеудолевичарској (реч је о глумљењу бунта, о бунту као естетичком маниру, не о стварном изразу незадовољства естаблишментом³⁹). Тај укус се види и по доминантном стилу, који мора бити у складу са оним за који смо видели да чини средиште хегемоне културе. Рецимо, у ликовној уметности – никако фигуралност традиционалног сликарства или вајарства, већ обавезно боди арт, перформанс, видео инсталација итд.

³³ <http://www.serbiancontemporaryart.info/radovi.php?lang=1&id=998>

³⁴ <http://www.e-novine.com/fotogalerija/fotogalerija-kultura/30279-Gospode-pomiluj.html>

³⁵ <http://www.msub.org.rs/izlo%C5%BEba/o-normalnosti>

³⁶ www.liduss.blogspot.com/2010/03/milica-tomic-umetnica-buntovnica.html

³⁷ www.e-novine.com/kultura/kultura-recenzije/64898-Frljiev-scenski-metak.html

³⁸ www.blog.b92.net/arhiva/node/5163.html

³⁹ Што је, уосталом, и очекивамо, будући да се управо кроз само уметничко дело мора ући у стварни естаблишмент (пошто дело има функцију демонстрирања лојалности колективном дистинктивном укусу ТНKK).

Транзиција београдског Октобарског салона из национално репрезентативне изложбе у интернационално-показну⁴⁰, односно из изложбе сликарских радова у поставку у којој нема *ниједне* слике (2012), знаковит је показатељ тог процеса.

Ово наравно не значи да је сва наша висока култура садржајно у знаку компрадорства, а стилски у знаку „концептуалне уметности“. На ободима главних институција, или у подземљу етаблиране културе, и даље се дешава уметност као креативни чин снажних појединаца⁴¹. Али, као што се у српској масовној култури главнина медија претворила у колекторе из којих се публика засипа моралним и естетским ђубретом, тако је и главнина институција елитне културе – од музеја и позоришта савремене уметности, до културних додатака озбиљних дневника и недељника – претворена у медијуме за нормативну промоцију пожељног дистинктивног укуса за све овдашње амбициозне кандидате за улазак у неку од фракција ТНKK (од политичке, до идеократске).

Но као што је практично немогуће, у тренутним друштвено-историјским условима, одбацити садашњу главну културну функцију овдашњих масовних медија као „колектора“ потрошачке хипнозе, тако је практично немогуће, у тренутној друштвено-историјској констелацији, променити компрадорско-колонизаторски карактер овдашњих установа високе културе. Јер, оне су само *институционални израз* доминантне, материјално и социјално хегемоне класе у српском друштву – *компрадорске буржоазије*.

* * *

Компрадорска буржоазија свој класни положај изводи из функције убрзане предаје/продаје („интегрисања“) економских, политичких, културних и других структура националне државе у руке ТНKK (Антонић, 2012а). Идентитет компрадорске буржоазије везан је првенствено за транснационалне структуре. Њени припадници су заједница са другим члановима ТНKK који заузимају слично место у глобалној мрежи моћи (тј. уживају исти тип системске ренте), или са члановима класе свог социјалног афинитета, а не са члановима других класа из сопственог друштва.

У идеалнотипском смислу, наспрам компрадорске буржоазије, која доминира многим земљама (полу)периферије, стоји *национална буржоазија* (видети Антонић, 2012а: 57; 67-70). Она је у друштвима капиталистичког центра доминирала пре раздобља глобализације (империјализма), као што је домирала и у друштвима која су, баш захваљујући њој, успешно извела економску модернизацију (Антонић, 2003: 63-69; 2012: 86-88). Важно је разумети да национална буржоазија модернизујућих друштава доживљава друге националне буржоазије истог ранга – а данас и буржоазију из светско-капиталистичког центра – као конкуренте у борби за тржиште, док чланове других класа из сопственог друштва често види као савезнике у тој борби. Стога је она, у идентитетском смислу, ипак више заједница са остатком друштва, него са иностраном буржоазијом (видети Антонић, 2008: 240-265).

Национална модернизаторска буржоазија, данас, доминира у Русији, Индији или Кини (ма колико да је у свим тим друштвима јака и компрадорска буржоазија). Елита ових земаља, наиме, има амбицију да очува националне ресурсе (укључив и политички суверенитет), подигне материјални стандард становништва кроз реалну економију, те уђе у само средиште светског

⁴⁰ www.oktobarskialon.org/53/uvod/

⁴¹ Нешто од тих догађаја, барем када је реч о ликовној уметности, могу се наћи у приказима Дејана Ђорића (www.pecat.co.rs/author/dejandjoric/).

капиталистичког система. Како би то постигла, она уз политички суверенитет настоји да обезбеди и културни суверенитет – у смислу аутономног, од централног естаблишмента ТНКК (из САД и ЕУ) независног (самосвојног) система вредности.

Србији је посебно политички занимљив и културно близак случај Русије (Антонић, 2009). Русија се, у културно-идентитском, па и политичком смислу, данас може видети као *хришћанска контра-Империја* – моћни континентални политички ентитет који стоји наспрам, већ у великој мери, дехристијанизоване (секуларизоване) атлантске Империје (САД и ЕУ; видети: Антонић, 2013: 186-188). Русија је, у царско време (до 1917), поседовала елитну европску високу културу (Jones, 2009). Њу је комунизам делимично конзервисао (видети: Антонић, *исто*), сачувавши је тако од разних облика „авангардистичке“ културне деструкције. Национална модернизујућа буржоазија Русије је и у доба социјализма, а то је случај и данас, задржала одређене елементе уметничког укуса класичне европске културе (16-19. века). И као што се 16-овековна Ренесанса вратила на узор класичне антике, тако се данашња руска култура без комплекса враћа на узор класичне европске културе (како западног, тако и источно-хришћанског корена), развијајући их и надограђујући их у складу са локалним (традиционалним) уметничким праксама.

Добар пример таквог уметничког обрасца је музика Илариона Алфејева (Страсти по Матеју⁴², Божићни ораторијум⁴³, *Stabat mater*⁴⁴). Ова музика је, по свом облику, ефектна синтеза руског духовног појања и западних барокних хармонијских структура. Дакле, „синкретичка“, „еклектичка“ или „кичаста“ за укус „музичке авангарде“, али заправо дубоко емоционална, узвишена и прелепа за слух образоване музичке публике класичног (грађанског, буржоаског) укуса. То је добар пример културног обрасца Русије као „хришћанске контра-Империје“, али и дистинктивног укуса њене националне буржоазије и њене елите. А та елита се не боји да гради особену властиту културу, аутономну како спрам хегемоне културе атлантистичког Центра, тако и спрам колонијалне културе његових компародрских испостава на источноевропској периферији.

Србија, међутим, као мала земља ипак нема довољне капацитете за аутономну модернизацију (Антонић, 2012а: 90-91), па онда ни за аутономну (некомпрадорску) културу. То долази отуда што је наша национална буржоазија одвећ слаба у економском и политичком (Антонић, 2012а: 65-70), па следствено и у културном погледу. Вероватно да овдашња национална буржоазија тек као пратилац модернизујуће националне буржоазије неке друге земље може имати шансу да, након наслеђујућег слома актуелног модела „модернизације преко позива“ (који се у Србији примењује од 2000), изведе успешну модернизацију „улучењем прилике“ (о ове две концепције модернизације и њеној примени на Србију видети Антонић, 2012: 86-88; 2003: 73-94).

Но руска национална буржоазије до сада ипак није показивала превише занимања за проблеме и амбиције мале српске буржоазије. Зато ће, по свему судећи, и у наредном раздобљу овдашња национална буржоазија остати економски и политички инфериорна у односу на компрадорску. А такав однос снага мораће онда превладавати и у култури (првенствено високој).

⁴² www.youtube.com/watch?v=KisjhohNZNE

⁴³ www.youtube.com/watch?v=NrZt-zEYSke (делимичан снимак)

⁴⁴ www.youtube.com/watch?v=eIOAAnL4-X8

То наравно не значи да се одређени помаци неће моћи остварити у правцу веће уравнотежености продукције културних добара. Индивидуалне уметничке и научне радионице некомпрадорске интелигенције свакако ће и у годинама пред нама давати важна дела. Али културна афирмација тих дела и ствараоца нужно ће бити ограничена све дотле док у српском друштву доминира садашњи модел „дистинктивних знакова“ (то јест, укус) владајуће социјалне групације. Тек са променом доминантне групације – а она ће се остварити само након измене стратешких друштвених претпоставки (политичких и економских), моћи ће да дође и до значајније промене у конфигурацији овдашњег културног обрасца.

Наведени радови:

- Антонић, Слободан (2013): *На бриселским шинама: политичке анализе*. Београд: Чигоја штампа.
- (2012): *Ђаво, историја и феминизам: социолошке пустиловине*. Крагујевац: Центар слободарских делатности.
- (2012): *Лоша бесконачност: прилози социологији српског друштва*. Београд: Службени гласник. Доступно и као URL документ: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:3996/bdef:Content/download>
- (2011): *Вишијевска Србија*. Београд: Чигоја штампа. Доступно и као URL документ: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:2782/bdef:Content/get>
- (2009): „Путинизам – идеја патриотске елите“, *Национални интерес*, год. V, бр. 1-2, стр. 331-339. Доступно и као URL: www.nacionalniinteres.rs/ni-2009-broj-01-02.pdf
- (2008): *Културни рат у Србији*. Београд: Завод за уџбенике.
- (2003): *Нација у струјама прошлости: огледи о одрживости демократије у Србији*. Београд: Чигоја штампа. Доступно и као URL документ: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:3560/bdef:Content/download>
- Bourdieu, Pierre (1979): *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- Грамши, Антонио [Antonio Gramsci] (1980): *Филозофија историје и политике: избор из дела; Писма из затвора*. Београд: Слово љубве.
- (1959): *Изабрана дела*. Београд: Култура.
- (1958): *Хисторијски материјализам и филозофија Benedetta Crocea*. Загреб: Напријед.
- Ђурковић, Миша (2009): *Слика, звук и моћ: огледи из поп-политике*. Београд: МСТ Гајић.
- Evangelium Vitae (1995): Јован Павле II, *енциклика Evangelium Vitae*, www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031995_evangelium-vitae_en.html
- Јеремић-Молнар, Драгана и Александар Молнар (2009): *Нестајање узвишеног и овладавање авангардног у музици модерне епохе*. Књ. 1: Музички узвишено у делима Бетовена и Шенберга. Књ. 2: Музички авангардизам у Шенберговој додекафонској поезији и Адорновој критичкој естетици. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију и „Филип Вишњић“.
- Jones, E. Michael (2009): *Ballet Parking: Performing The Nutcracker as a Counter-Revolutionary Act*. South Bend, IN: Fidelity Press

- (2005): *Libido Dominandi: Sexual Liberation & Political Control*. South Bend, IN: St. Augustine's Press.
- (1994): *Dionysos Rising: The Birth of Cultural Revolution Out of the Spirit of Music*. San Francisco: Ignatius Press.
- Кaгaн, Рoбeрт [Robert Kagan] (2003[2002]): „Moћ и нeмoћ“ [Power and Weakness], у: *Ка царству добра или апокалипси*, избор Живота Ивановић, стр. 113-141. Београд: Филип Вишњић
- Кара-Мурза, Сергеј Георгијевич [Сергей Георгиевич Кара-Мурза] (2011[2000]): *Манипулација свешћу* [Манипуляция сознанием]; с руског превела Сава Росић. Београд: Весна-инфо и Преводилачка радионица Росић.
- Маркс, Карл [Karl Marx] (1974[1867]): *Капитал I* [*Das Kapital*], у: Карл Маркс и Фридрих Енглес, *Дела*, превели Моша Пијаде и Родољуб Чолаковић. Београд: Просвета и Институт за изучавање радничког покрета.
- Memmi, Albert (1967): *The Colonizer and the Colonized*. Boston: Beacon Press.
- Mumford, Lewis (1988[1961]): *Grad u historiji* [The City in History], Zagreb: Naprijed.
- Рeљић, Слoбoдaн (2012): *Промена карактера медија у савременом капитализму: узроци, актери, последице* (Докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет.
- (2011): *Одумирање слободних медија*. Београд: Службени гласник.
- Smith, Joan Allen (1979): „Schoenberg's Way“, *Perspectives of New Music* Vol. 18, No. 1/2 (Autumn, 1979 - Summer, 1980), pp. 258-285.
- Спaсић, Ивaнa (2006): „Дистинкција на домаћи начин: дискурси статусног диференцирања у данашњој Србији“, у *Наслеђе Пјера Бурдијеа: поуке и надахнућа*, стр. 137-172. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију.
- Хаузер, Арнолд [Arnold Hauser] (1986[1974]): *Социологија умјетности* [*Soziologie der Kunst*]. Књ. 1; превеле Ружа и Јагода Рубчић. Загреб: Школска књига.
- Hernand, Jost (1986): *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965*. Munchen: Nymphenburger
- Huxley, Aldous (1946[1932]): *Brave New World*. New York, London: Harper & Bros.
- Carlyle, Thomas (1850): *Latter-Day Pamphlets*. London: Chapman and Hall.
- Доступно и као URL документ: www.books.google.rs/books?id=K-nEI3EucEQC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.