

# ПРОПАГАНДА И ЈАВНИ НАРАТИВИ У СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ



АРХИВ ВОЈВОДИНЕ



ЕТНОГРАФСКИ  
ИНСТИТУТ САНУ

# Пропаганда и јавни наративи у социјалистичкој Југославији

*Уредници*

Бојана Богдановић  
Кристијан Обшуст

Нови Сад – Београд, 2021.

# The propaganda and public narratives in Socialist Yugoslavia

*Editors*

Bojana Bogdanović  
Kristijan Obšust

Novi Sad – Belgrade, 2021

*Издавачи*

Архив Војводине  
Етнографски институт САНУ

*Главни и одговорни уредници*

Др Небојша Кузмановић  
Проф. др Драгана Радојичић

*Уредник Монографских издања*

*Етнографског института САНУ*

Др Јадранка Ђорђевић Црнобрња

*Редакција Монографских издања*

*Етнографског института САНУ*

Проф. др Драгана Радојичић, др Мирослава Лукић Крстановић,  
Др Младена Прелић, др Ивана Башић, др Милеса Стефановић-Бановић

*Уредници*

Др Бојана Богдановић  
Кристијан Обшуст

*Рецензенти*

Проф. др Марина Мартинова  
Проф. др Жолт Лазар  
Др Срђан Радовић

ISBN 978-86-81930-12-0

ПРОПАГАНДА И ЈАВНИ НАРАТИВИ  
У СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ

Зборник радова

---

THE PROPAGANDA AND PUBLIC NARRATIVES  
IN SOCIALIST YUGOSLAVIA

Collection of papers



ЕТНОГРАФСКИ  
ИНСТИТУТ САНУ

Нови Сад - Београд, 2021.

# Садржај

Предговор: <i>Увод у Зборник радова</i> . . . . .	7
<b>Споменичко наслеђе</b>	
Владимир Кривошејев и Жељко Бјељац: <i>Замена наратива у циљу идеолошке пропаганде: Студија случаја Споменика борцима револуције у Ваљеву</i> . . . . .	15
Катарина Доганцић-Мићуновић: <i>Меморијални комплекс „Кадињача”: идеолошки потенцијал, иницијатива за изградњу и одлике архитектонско-скулпторалне целине</i> . . . . .	45
<b>Јавне установе</b>	
Нина Аксић: <i>Биоскопска култура у Новом Пазару у периоду социјализма</i> . . . . .	89
Бојана Богдановић: <i>Музејски наративи у дискурсу југословенског социјализма: Стална поставка Музеја устанка 1941. у Титовом Ужицу</i> . . . . .	121
<b>Штампани медији</b>	
Ивана Петровић: <i>Штампа у служби КПЈ на територији Војводине после Другог светског рата (1944–1953)</i> . . . . .	149
Ивана Башић и Милан Томашевић: <i>Речник технологије: поглед изван „огледала”</i> . . . . .	177
<b>Свакодневица и празници</b>	
Милина Ивановић Баришић: <i>Социјалистички наратив и традиционална култура</i> . . . . .	219
Бојан Арбутина: <i>Сремачке прославе Јулских свечаности 1945–1989</i> . . . . .	249
<b>Подаци о ауторима</b> . . . . .	271
<b>Изводи из рецензија</b> . . . . .	277

**Ивана Башић**

Етнографски институт САНУ, Београд

[xeliot@gmail.com](mailto:xeliot@gmail.com)

**Милан Томашевић**

Етнографски институт САНУ, Београд

[milan.tomasevic@ei.sanu.ac.rs](mailto:milan.tomasevic@ei.sanu.ac.rs)

### ***Речник технологије: поглед изван „огледала”\****

У раду се анализира *Речник технологије*, објављен у издању студентског часописа *Видици* 1981, који је и у формалном и у смисаоном погледу представљао необичан искорак из оновремене социјалистичке, теоријске и уметничке продукције. Наишавши најпре на оштру идеолошку осуду, *Речник технологије* је потом скрајнут, да би готово четири деценије након свог објављивања доживео нова читања и тумачења. Анализирајући естетске, визуелне и поетичке, и идејне, филозофске и антрополошке нивое, покушавамо да одговоримо на питање, због чега је овај пионирски постмодернистички спис југословенске културе препознат од тадашњих носилаца моћи као до те мере субверзиван подухват да је осуђен на историјски заборав и какав је његов значај у садашњем времену, будући да се бави кључним питањем данашњице – технологијом и њеним друштвеним, антрополошким и уметничким импликацијама. Иако су постојали покушаји тумачења *Речника технологије* као текста који „васпоставља” српско средњовековље и православну духовност, те дух светосавља, насупротив комунистичкој идеологији и југословенству, *Речник* и на визуелном и на текстуалном плану пружа отпор овим поједностављеним тумачењима. Он доноси другачију, универзалистичку поруку, супротстављајући се терору историје, идеолошким симулакрумима стварности и технологији стварања истих, а тежећи вишем знању, које не прихвата поделе на Исток и Запад, католичанство и православље, ћирилицу и латиницу, романички и моравски стил, српски и југословенски национализам, комунизам и идеологизовану, контролисану модерност наспрам романтичарског, националног и „светосавског” традиционализма и конзервативизма. Ову врсту опозиција,

\* Текст је резултат рада у Етнографском институту САНУ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС, а на основу Уговора о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2021. години број: 451-03-9/2021-14/200173 од 05.02.2021.

*Речник* раскринкава као резултат амнезије. Иако се опире строгим жанровским одређењима, *Речник* се ипак може сасвим прецизно дефинисати као – манифест могуће слободе.

*Кључне речи:* *Речник технологије*, (пост)модернизам, социјалистичка култура, уметност, идеологија, манифест могуће слободе

### ***Dictionary of Technology – A look behind the ‘mirror’***

The paper analyzes the *Dictionary of Technology*, published in the edition of the student magazine Vidici in 1981, which in both formal and semantic terms represented an unusual step forward from the socialist theoretical and artistic production of the time. Having first encountered harsh ideological condemnation, the *Dictionary of Technology* was then curtailed, only to experience new readings and interpretations almost four decades after its publication. Analyzing the aesthetic (both visual and poetic) and ideological, philosophical and anthropological levels, we try to answer the question why this pioneering postmodernist writing of Yugoslav culture was recognized by the establishment as a subversive endeavor doomed to historical oblivion and what its significance is in the present time – as it deals with a key issue of today – technology and its social, anthropological and artistic implications. Although there have been attempts to interpret the *Dictionary of Technology* as a text that “restores” the ethos of Serbian Middle Ages and Orthodox spirituality, and the spirit of nationalism in the form of ethnophyletistic cult of St. Sava („svetosavlje”), as opposed to communist ideology and Yugoslavia, the *Dictionary* resists these simplified interpretations both visually and textually. It brings a different, universalistic message, opposing the terror of history, ideological simulacra of reality and technology of their creation, and striving for higher knowledge, which does not accept divisions into East and West, Catholicism and Orthodoxy, Cyrillic and Latin, Romanesque and Moravian style, Serbian and Yugoslav nationalism, communism and ideologized, controlled modernity versus romantic, national and ethnophyletistic/traditionalism/ (and) conservatism. The *Dictionary* exposes this type of oppositions as a result of amnesia. Although it resists strict genre definitions, the *Dictionary* can still be precisely defined as – a manifesto for possible freedom.

*Key words:* *Dictionary of technology*, (post)modernism, socialist culture, art, ideology, manifesto for possible freedom

*Речник технологије* објављен је у лето 1981. године као тематска свеска – двоброј часописа *Видици*. Свеукупно, *Речник технологије* исказује филозофска становишта сопствених аутора, али и ширег круга интелектуалаца окупљених око студентских часописа *Видици* и *Студент*. Избор појмова *Речника технологије* сведочи о стварању кохерентног филозофског погледа на свет групе младих теоретичара, који су се бавили, не само окружењем југословенског социјализма, већ, шире гледано, општецивилизацијским односом према концептима модерности, прогреса, технике и, заправо, симулакрума неолибералног потрошачког друштва, које је тада било у повоју. *Речник технологије* успоставља филозофски дискурс својих аутора и нуди се као терминолошки оквир за разумевање и интерпретирање, не само социјалистичког света источне Европе, већ савремене цивилизације која се номинално налази у свом постмодерном добу. Поврх тога, *Речник технологије* је био део значајно ширег оквира догађања тесно повезаних са Новим таласом на београдској културној сцени. „Идоли”, „Пакет аранжман”, „Напукло огледало”, „Фама о бицикlistима”, „Дечко који обећава”, „Одбрана и последњи дани”, само су нека од дела тесно повезана са *Видицима*, Александром Петровићем и Драганом Папићем.

У редакцији *Видика* 1981. године били су Славица Стојановић, као главна уредница, Александар Петровић, Стево Шумоња, Томислав Лонгиновић, Стела Стојић, док су уз њих стајали Драган Папић, Светислав Басара и низ интелектуалаца које је Зоран Петровић Пироћанац одредио као „независне духове, леве тенденције, који се без комплекса интересују за либералне идеје које стижу из капиталистичког света” (Petrović 2012, 123). Из данашње перспективе, група око *Видика* делује као енклава непоколебљивих еко-анархиста у побуни против савременог света. *Речник* је у средиште своје пажње ставио технологију управљања Системом. Он се бавио свиме што подразумева технику подјармљивања или технологију наметања моћи. *Речник* је желео да разбије „огледало” у коме се Дечаци нису рефлектовали као јахачи Апокалипсе, већ су симулирали личности са вољом. *Речник* је хтео да разбије то огледало лажи, а Дечаке разоткрије у свој њиховој демонској накаради – као „Идоле”.<sup>1</sup> Тек тридесет година касније, тај

<sup>1</sup> Пратећи пројекат стварања групе „Идоли” Стевановић, на основу сведочанстава самих актера, објашњава на следећи начин: „Док је пројекат Технологија био



круг ће бити затворен и показаће се да је он био само један мали део спирале која се спуштала наниже, у лагуме Шеоле, где не знамо шта нас све чека.

Главни покретач *Видика* у тој постави часописа, то јест аутор *Речника технологије*, како ће се касније испоставити, био је Александар Петровић, садашњи професор Филолошког факултета у Београду. Он описује циљ овог подухвата на следећи начин:

Ми смо тражили да имамо везе са светом и нешто ново, попут неке врсте синтезе. Желели смо да ослободимо енергије. Ослобођење је суштина. Желели смо и слободан свет. Ми смо били велика шанса, али нико није желео ту либерализацију духа. А нападачи су се разликовали само по облицима репресије коју су примењивали. Универзитет то смо ми, и ми смо његова деца. Нови талас, то су „Идоли”, рок-група, коју је створио уметник Драган Папић. А онда су нас срушили. Разлог због кога су нас напали је преваходно идеолошки. Реч је била о другачијем размишљању, о експлозији после пада диктатора Тита. Они су желели да слома нашу активност. Било им је потребно експериментално поље, како би легитимисали своју компетентност идеолога. Они су дуго припремали тај ударац, била је то велика завера, невидљива операција, којом су се домогли државе и власти већ почетком осамдесетих. Разорили су нас. Никома није дата

---

теоријско испитивање проблема технологије, пројекат Дечаци/Идоли био је практична примена идеја до којих се у њему дошло. Увиди произашли из теоријског и практичног приступа биће уткани у Речник технологије што му даје потпуно животни карактер. У пројекту Дечаци/Идоли приказује се зависност личности и музике од технологије и идола трга. Намера је била да се укаже да технологија претвара музику у индустрију, јер тиме има контролу над масом људи. Хипнотичко дејство музике у овом пројекту очито је у томе што неки чланови музичке групе уопште нису били музичари. У томе се видело да за музику није потребан човек, већ технологија. Зато није потребно да се човек кроз квалитет оствари и постане личност, већ да се послужи технологијом као главним медијем друштвеног деловања. Пројекат је имао за циљ да на конкретном примеру покаже пут овладавања технологијом кроз медије – симулацијом постојања и деловања Дечака који доносе промене у друштву а да се ништа заиста није догодило. Ништа се не креће, осим њих самих који се успињу по друштвеној вертикали. Они уместо идентитета имају име Дечаци јер свако понаособ треба да се поистовети с њима. Отуда Дечаци постају Идоли” (Stevanović 2020, 220).

никаква шанса у животу. После нас, није више било тако креативне групе у Београду током дуго времена. Остајали су само стерилни епигони, попут Александра Јеркова и компаније (Petrović 2012, 139–140).

*Речник технологије* није био само протест против социјалистичке партијске номенклатуре, која је симулирала напредак и смисао, већ против савременог света који се претворио у дијаметралну супротност цивилизованом поретку који је номинално заговарао. Управо због тога је *Речник технологије* и данас актуелан – он деконструира медијске симулакруме уљудности, хуманости и парламентаризма, поштовања личности, слободе и живота, како на локалном, тако и на глобалном нивоу. Он је у тренутку када је настао био филозофски квантни скок у односу на партијску марксистичку доксу интелектуалног естаблишмента ондашње Југославије. Текст је смештен између две парадигме, између комунистичког, привидног, универзализма и националистичког партикуларизма, које су креирали и конзумирали технолози, бирократе и инквизитори, налик онима из кошмарних света Орвела, Хакслија, Кафке и Булгакова. Тадашњи комунистички идеолози, који ће се накнадно показати као амбициозни, идеолошки променљиви жонглери наших будућих судбина, иако нису сасвим разумели кључне идеје *Речника технологије*, препознали су његову субверзивну моћ. Горљиви комунисти који су бранили југословенски социјализам, постаће потоњи прегаоци формирања националног идентитета, зачињеног светосављем, и перјанице „демократских процеса”, зачињених неолибералним капитализмом, те предани антиглобалисти.

*Речник технологије* је предат цензури заборавом или брисањем сећања. Остало је отворено питање зашто се много више говорило и говори о Новом таласу, него о значају тадашњих омладинских часописа, који су међу првима преносили и теоријска и уметничка кретања. Снимљени су небројени серијали и емисије о значају југословенске музичке сцене у годинама непосредно након смрти Јосипа Броза. Међутим, јако ретко се наилази на било какав осврт на *Видике*, *Студент*, *Полет* или сличне часописе, који су дефинисали филозофско-културолошки оквир сопствене генерације. Много више знамо о појави хероина у Београду, него о уређивачким телима и политикама редакција, које су тумачиле свет око себе и интерпретирале га у складу

са духом времена у коме су радиле и стварале. Јасно је да је историја популарне културе увек далеко бенигнија тема од немира критички оријентисаних студената, али не треба се мирити са опијумским замагљивањима пејзажа историјског сећања и правог стања духа времена. *Речник* је за огроман број људи био потпуна непознаница, готово пуну трећину века. Из данашње перспективе, то занемаривање делује као тенденциозно забашуривање једне генерације изузетно способних и талентованих стваралаца, који су схватили дубину промена које доноси трансформација света и његов потпун заокрет ка ономе што данас зовемо постмодерном, без обзира на то шта све у тај концепт читавамо. Ипак, може се наслутити тенденција овог прећуткивања – индустрија забаве требало је да прекрије значај филозофских и политичких промена које су се одвијале неколико година непосредно након смрти Јосипа Броза. Између сахране, изабљивања политичке кризе на Косову и Метохији, откопавања јама насталих током Другог светског рата и успона владалачког пара Милошевић-Марковић, *Речник технологије* се појавио као дечје наиван и дубоко озбиљан манифест против света деформисаног нарцисистичким самозадовољством. Зато је био опасан и због тога је тридесет година гуран под тепих, као непријатно сведочанство о томе да је систем био расклопљен док је још био у нарастању, а да су то урадили млади људи жељни слободе, а не моћи. Због тога, он и данас има незаобилазну вредност, нарочито у доба када су медијске матрице померене неколико редова величина унапред, на интернет, на портале и друштвене мреже. Данас свако може да говори јавно сопственим дискурсом: *Речник технологије* описао је механизме стварања и промовисања тог вишегласја пре него што је настало. Једна од најозбиљнијих анализа савременог технолошког света, пре него што је он у пуној мери остварен, настала је пре готово 40 година, и то у Београду, а не у Паризу, Лондону или Њујорку.

*Речник технологије*, текстове у *Видицима*, али и Нови талас, стварали су људи који су прозрели симулирање прогреса социјалистичког друштвеног уређења. Иако ће оно што ће касније доћи бити много горе од саме те симулације, која је, заправо, сама водила ка сопственом слому, односно у себи је садржавала клицу своје пропасти, та генерација интелектуалаца и уметника није желела да се уклопи у симулакрум света који више није имао додира са животом и реалношћу, а који су у животу, према њиховом сведочењу, одржавали епигони

партијске номенклатуре, у којој је, као што ће се касније испоставити, посебно био моћан круг око Мирјане Марковић.

*Видици су*, као и *Студент*, били гласила Универзитетске конференције Савеза социјалистичке омладине. Заправо, социјалистичка омладина је имала огроман број институција у који је била укључена, а њени прегаоци су данас озбиљни људи на значајним позицијама. *Речник технологије* нашао се, међутим, на мети амбициозних апаратчика, којима су идеолошке чистке студентских часописа послужиле као огледна вежба за будући подухват преузимања републичког, али и савезног руководства. У оркестрацији уништавања једног студентског слободоумног и креативног кружока, дало се наслутити доцније распарчавање Југославије, али и демонизовање свакога ко се у Србији усуђивао да мисли и ради другачије од „правоверних” епигона.

*Речник технологије* је тек 1982. године привукао пажњу једине особе која је имала довољно воље да организује критичко преиспитивање његовог текста, а да преко те акције преузме контролу над доминантним студентским гласилима и, након тога, над универзитетом. Зоран Петровић истиче да је на иницијативу Мирјане Марковић-Милошевић формирана анонимна група младих теоретичара која је анализирао рад *Видика* и *Студента*. Њихов задатак био је да се позабаве „идеолошким темељима активности једне групе окупљене око часописа 'Видици'” (Petrović 2012, 125–126). У списку анализираних појмова, види се и њихово разумевање опасности која прети од *Речника технологије*.

Одреднице *Воља*, *Личност*, *Видици* и *Апокалипса* у *Речнику технологије* су афирмативни и имају позитивну конотацију. Негативне категорије су *Технологија*, *Хуманизам*, *Огледало* и *Дечаџи*. У дихотомији тих концепата, идеолошка анализа *Речника* проналази критику социјалистичког уређења система ондашње Југославије. У *Речнику технологије* препознали су претњу по „братство и јединство”, иако он није био то, већ аутентична деконструкција очигледног симулакрума СФРЈ, али и то последично, будући да је суштински деконструисао свет привида које стварају технологије моћи. Несрећа је била у томе што је *Речник* написан непосредно након смрти Јосипа Броза, која је схваћена као могући наговештај смрти његове творевине. Иако су комунистичке владајуће структуре деценију касније допустиле и популаризовале „Топ листу надреалиста”, на пример, која је годинама

потом хваљена као пророчки пројекат, мада постоји могућност да је ту пре било речи о самоиспуњујућем пророчанству које је спремамо Југословене за оно што следи, чинећи ту идеју посредством хумористичког дискурса, на изванредан начин, „прихватљивом”, *Речник технологије*, иако нигде отворено не упућује на тадашњу актуелност, препознат је као опасност.

Зоран Петровић Пироћанац документовано је анализирао кључну улогу Мирјане Марковић у нападу на часопис *Видици* и на *Речник технологије*. Он упућује на *Анализу идеолошке оријентације часописа „Видици” и недељника „Студент”* и њене ауторе, који ће касније постати проминентни интелектуалци, као на извођаче радова у пројекту преузимању Универзитета у Београду, отимањем студентских гласила. Било је неопходно разорити критичку матрицу ангажоване филозофије и унапред уништити деконструкцију националистичких, десничарских, религијских и псеудоезотеричних нарација, које су се тек успостављале током осамдесетих година прошлог века у Србији, а које ће и те како послужити Социјалистичкој партији Србије и Југословенској левици да задобије апсолутну моћ. *Речник технологије* заправо је снажно опонирао свему што је у том тренутку било тек у најави и стога није смео да опстане.

Петровић наводи списак имена ангажованих омладинаца укључених у аферу која је створена поводом *Речника технологије*. Са *Анализом* су повезани Жељко Симић, касније шеф кабинета Слободана Милошевића, Александар Денда, Жарко Чигоја, Александар Јерков, Горан Гнус, Вук Жугић, Владан Алимпијевић, Бранко Глигорић, Ратко Кнежевић и Слободан Антонић. Зоран Петровић тврди да је Мира Марковић „убразила да она треба да ’стави шапу’ на универзитетски теоријски часопис *Видици*” и да треба да успостави „идеолошку чистоту Универзитета” (Petrović 2012, 125). Није лако схватити амбицију, али и капацитете једне особе да оркестрира уништавање каријера низа младих људи који су се бавили промишљањем света око себе. Према сведочењу Слободана Антонића, аутора „Критичке анализе”, како је текст изворно назван, круг близак Мирјани Марковић није био укључен у иницијално покретање поступка критике и деконструкције *Речника технологије* (Antonić 2015, 55), већ су се у аферу укључили касније, са сопственом агендом и ресурсима.

Задатак *Анализе* и кружока који је форсирао правоверну агенду

био је да покаже да је естаблишмент и даље на „правом путу”, осим што је била све очигледнија стрмина будућег успона пара Милошевић-Марковић ка потпуној власти. „Анализа идеолошке оријентације часописа *Видици* и недељника *Студент*” имала је циљ да покаже да се након смрти Јосипа Броза ништа није променило и да је Партија способна да савлада друштвене изазове и нове политичке, филозофске и културне тенденције. Иза таквог плана, скривао се план котерије Мирјане Марковић, према схватању Слободана Антонића, да преузме контролу над Универзитетом у Београду и да његова тела и часописе подвргне својим циљевима, као ресурс од изузетне вредности (в. Antonić 2015, 57–58).

*Анализа* подвлачи да *Речник* репродукује један јасан поглед на свет, антихуман и антисоцијалистички, и сматра да су афирмативни концепти повезани са предмодерном визуром света, а негативни се тичу искључиво модерности и технологије. *Анализа* заправо успева да подвуче да *Речник* „разобличава владајуће идеолошке праксе” које обухватају различите слојеве културних и свих других политика. Критикујући текст *Речника*, *Анализа* парадоксално постаје његова апологија, што ће постати јасно тек када се читав случај погледа са данашње временске дистанце, након свих деструктивних збивања, која су довела до умножавања огледала и до разбијања онога што је требало да буде личност и живот. Може се рећи да су *Речник* и *Анализа* изрази два потпуно различита погледа на свет. Данас сведочимо да је *Речник* био за корак испред свог времена, да се у социјалистичкој Југославији појавио као филозофија која ће обележити последње две деценије века за нама, као аутентични израз промишљања света. Са друге стране, *Анализа* је израз амбиције ригидних догмата да прочисте јавну сцену, малих инквизитора, који су желели да докажу сопствену оданост окошталом интерпретацији титоизма. Нажалост, таква позиција се показала као опште слепило пред историјским процесима који су расточили ондашњу Југославију, а које је, заправо, и довело до њене пропасти.

Ипак, догмате на позицијама моћи ангажовале су сву расположиву пропагандну машинерију како би маргинализовале Александра Петровића и групу која је допустила објављивање *Речника*. Студенти који „покушавају да сруше државу” били су само први у низу доцније таргетираних „страних плаћеника и домаћих издајника”, како ће ге-

нерација политичара која их је помела, деценијама касније називати свакога ко другачије мисли у свим земљама насталим из некадашње СФРЈ. Круг око породице Милошевић-Марковић, загледан потом у звезду социјализма са националним предзнаком, која је сменила петокраку СФРЈ, темељно ће, дословно и метафорично, газити сваку слободну мисао, скупа са земљом коју су прегазиле тенковске гусенице.

\*\*\*

Без претензија да дамо потпуно исцрпно тумачење семантике и поетике *Речника технологије*, осврнућемо се на неке елементе које сматрамо посебно значајним за сагледавање његовог укупног смисла и уметничког и теоријског утемељења. Исцрпнија анализа *Речника*, с обзиром на обиље симболике и читав низ асоцијација, реминисценција, непосредних упућивања и криптоцитата, веома сложене хипертекстуалности, захтевала би далеко већи простор од једног научног чланка. Међутим, на основу изабраних референтних одредница и симбола, може се ипак сагледати водећа идеја *Речника технологије* и њен значај за данашње време, као и опасност да се наглашавањем само неких сегмената овог енигматичног дела потпуно мимоиђе са његовим смислом и он се – што би можда било и горе од заборав – упуту ка једном скученом тумачењу, које би представљало ново умножавање, а не разбијање огледала.

Посебно издање часописа студената Универзитета у Београду *Видици – Речник технологије* већ је својом необичном формом најавило изузетан догађај: *Речник* је објављен у великом формату, са илуминисаном насловном страницом исписаном руком, ћириличним фонтом, по угледу на средњовековне ћириличне рукописе, без означеног ауторства, што је у складу са средњовековном поетиком и односом према стваралаштву у коме је писање и преписивање вид аскезе, чији је циљ преношење Божје речи и увек се одвија у оквиру канона, а аутор или крије свој идентитет или – ако га, по изузетку, оставља – назива себе неподобним и грешним. Већ сама визуелна форма *Речника технологије* наговештава оно што ће се у његовим одредницама појавити као кључна тема, а то је однос између стваралаштва и технике.

Наиме, иако се у средњовековним писаним изворима изрази *хитрост* (*хитрость*) и *художество* (*художество*) често јављају као

синонимима који могу означавати и уметност и вештину, технику, у најстаријим словенским списима (*Шестоднев Јована Екзарха*, X век) уметност је означена углавном речју *хитрост*, која је током средњег века, добијала значења „вештина, производ вештине, ум, разум, знање, наука, расуђивање, објашњење, досетка, лукавство, обмана и филозофија”, да би у народном језику означавала углавном „вештину” или „лукавство”, у српском језику потом задобивши значење „брзина”. *Художаство* је пак у средњовековном књижевном језику најчешће означавало *уметност*, а садржај њеног појма био је одређен етимологијом: старословенска реч *хждогъ* (*хондог*) од готског *handags* (вешт, вичан, способан, искусан, према *handus* (немачки *Hand, die* – „рука”) указује да је уметност оно што се рукотвори или, пренесено, оно што је лично стварање. Најстарија потврда речи *художаство* у словенском књижевном језику налази се у *Житију светог Ђурила*, творца словенске писмености. Јован Дамаскин у тексту о филозофији, који је са грчког преведен у време деспота Стефана Лазаревића, доноси реч *хитрост* у значењу „вештине, науке”, а *художаство* у значењу „чисте уметности”. Дамаскин одређује вештину као оно што се ради рукама, а уметност је свака вештина речи – граматика, реторика и слично. Григорије Хиландарац ову семантичку разлику потврђује у словенском преводу *Зонарине хронике* тиме што каже да ако уметник (*художник*) не покаже уметност (*хитрост*) у писању, читав посао је узалудан (Trifunović 1990, 372–374). *Писатељноје художаство* јесте, дакле, уметност писања или књижевна уметност одређена и вештином, оним што би покривало значење речи *техне*, али и личношћу ствараоца (Trifunović 1990, 241).

Сличан смисао исказан другачијом терминологијом доноси и *Речник технологије* у одредницама „Уметност” и „Стварање”, при чему се уметност поистовећује са техником умножавања облика без живота, а стварање је јединство живота, и личности, и онога што је створено:

Stvaranje je ono što prethodi tehnologiji i u čemu je ona ukinuta. Tehnologija samo prividno stvara: ona stvara privid, oblikuje, udvaja svet. Tehnologija je analiza stvaranja. Stvaranje je neponovljivo i neuništivo. Samo volja može da stvara sve-t kao jedinstvo koje sadrži život



i ličnost. s. volja, dodir, život. „Ali stvaranje je proizvodnja stvari u njihovoj potpunoj supstancijalnosti” (T. Aquinas, Summa) (Rečnik tehnologije 1981, 22).

Уметност је пак дефинисана као „вештаство, граница зла”:

t. Umetnost je podražavanje tehnike, pokušaj da se Ja postavi kao osnov tehnike. Umetnost stvara oblik koji je telo, ali koji nije živ. Ona nije rad, već je njegova zamena: refleksija refleksije. Umetnost je potrebna tehnolozima i njihovom naspramnom свету. s. filozofija, renesansa, mesec. p. „Moderno mišljenje vidi umetničko delo u jasnoj suprotnosti prema prostom ručnom radu” (R. Assunto, Die Th. des schonen im Mittel) (Rečnik tehnologije 1981, 25).

На насловној страни *Речника* налази се црна мандрола у чијем је средишту бело исцртано дрво, изнад чијег је врха написано гесло *Noli altum sapere*. Мандрола или *vesica piscis* или *ichthus* ауреола је у облику бадема – „мистични бадем”, симбол божанске природе, светости, девичанства и стиднице, отвор и капија, чије су стране полови свеукупне двојности. Симболизује дух или манифестцију духовног принципа (в. Лапрић 1999). Дрво исцртано у њој симбол је митског дрвета живота. На њему су светиљке које су симболи душа, што указује на дрво васкрсења – небеско дрво.

Гесло исписано изнад дрвета: *Noli altum sapere*, заправо је цитат из *Посланице Римљанима* у коме апостол Павле опомиње Римљане који су прихватили хришћанство да не презиру Јевреје, будући да је Христова порука универзална. У Јеронимовој су *Вултаги* стихови XI, 20, преведени као „noli altum sapere, sed time”. Латински превод грчког предлошка донекле мимоилази смисао, будући да се *sapere* не разуме као глагол који садржи значењску компоненту моралног знања („мудрости”), већ искључиво интелектуално значење „знати”. Читав одломак гласи:

Quod si aliqui ex ramis fracti sunt, tu autem, cum oleaster esses, insertus es in illis et socius radicis et pinguedinis olivae factus es: noli gloriari adversus ramos. Quod si gloriaris, non tu radicem portas, sed radix te. Dices ergo: Fracti sunt rami ut ego inserar. Bene, propter incredulitatem fracti sunt; tu autem fide stas: noli altum sapere, sed time. Si enim Deus naturalibus ramis non pepercit, ne forte nec tibi parcat.<sup>2</sup>

Овај део у Вук–Даничићевом преводу *Библије* гласи:

Ако ли се неке од грана одломише, и ти, који си дивља маслина, прицепио си се на њих, и постао си заједничар у корену и у масти од маслине; Не хвали се гранама; ако ли се, пак, хвалиш, не носиш ти корена него корен тебе. А рећи ћеш: Одломише се гране да се ја прицепим. Добро! Неверством одломише се, а ти вером стојиш; не поноси се, него се бој. Јер кад Бог рођених грана не поштеде, да и тебе како не непоштеди (Poslanica Rimljanima XI, 20).

У Вук–Даничићевом преводу наглашена је пак ова морална компонента – понос као негативна морална категорија, али је изостављено у потпуности значење „знања”. Најприближнији превод био би „не узноси се умом, него се бој”, што је потпуно у складу са хришћанским императивом скромности, али и са идејом знања као истовремено моралне и интелектуалне категорије, односно идејом „доброг знања”. Овај цитат наглашава универзалност Христове поруке, насупрот јереси филетизма – стављања националне идеје изнад јединства вере (од грчке речи *φυλή* – „племе, клан”).

Испод ових ликовних симбола, уковирених романичким тракастим преплетом, који се јавља и у српској средњовековној уметности, наиме, ови романички декоративни елементи дошли су са приморја најпре на подручје Рашке – налази се уводни текст. Очигледна је сличност овог романичког преплета са стилским одликама и мотивима сликаних минијатура *Мирослављевог јеванђеља*, које ће се пренети и на средњовековну српску скулптуру:

<sup>2</sup> Детаљније о овоме в. Ginzburg 1976, 28–41.

У иницијалима Мирослављевог јеванђеља евидентно је прожимање геометријске орнаменталне плетенице и преплета двочланих и трочланих трака са зооморфним и антропоморфним представама. Поменути преплети су стилски повезани са прероманском скулптуром Приморја. Идентични мотиви и Мирослављевог јеванђеља и студеничке пластике карактеристични су за српску уметност овог периода. Стилске одлике и мотиви сликаних минијатура Мирослављевог јеванђеља биће део богатог репертоара средњовековне српске скулптуре (Matanović 2013, 72).

У угловима се јавља и мотив љиљана, који се у средњовековној хришћанској иконографији сматрао цвећем добра, симбол је побожног ума Девике Марије, ускршњи је цвет, а у паганској традицији посвећен је свим богињама девицама. Сматра се да је у Србији представа крина или љиљана, који се могао користити уместо крста на врху владарског скиптра, прихваћена од 13. века, након успостављања веза српског двора са династијом Анжујаца, посредством брака Стефана Уроша са Јеленом Анжујском, владарком Зете, Требиња, Плава и Поибарја, након смрти свог мужа (в. Marjanović Dušanić i Ćirković 1994, 129). Јелена Анжујска била је својеврсни мост између византијске и западне културе на нашој територији – преломни тренутак прекида ове споне настаје након Милутинове женидбе византијском принцезом и ратом између Милутина и Драгутина. Иако је Милутин, посредством своје мајке, испољио спремност да прихвати католичанство 1303. године, о њему је забележено сведочанство да мрзи и прогони католике. Краљица Јелена се 1309. повлачи са престола и на њено место долази Милутинов син Стефан. Потоња историјска збивања определила су српску средњовековну културу ка византијским узорима (о овоме опширније в. Ćirković 1970, 46–61).

*Мирослављево Јеванђеље*, које је несумњиво било узор за визуелни израз *Речника технологије*, најстарији је и најзначајнији израз тог мешања стилова:<sup>3</sup>

<sup>3</sup> О романско-готској и византијској симбиози и почетку разлучивања стилова и разлозима преваге византијског стила у нашој средњовековној уметности в. оп-

У минијатурама Мирослављевог јеванђеља до те мере су се касноантички, византијски, италски и други елементи стопили у једну цјелину да ово дело чини јединственим спомеником заједничке ликовне културе (Мијовић 1970, 223).

Испод илустрација на насловној страни *Речника* налази се уводни текст, исписан ћирилицом, који гласи:

Записан је због живота, личности и воље, а не речи у њему. Записан је да би савладао вавилонску кулу језика, метастазу речи у којој се раствара сваки додир и нестаје свака љубав. Само је неколико људски неопходних речи: осталих неколико стотина хиљада су баласт историје: технологија рефлектовања оних Не-колико. Да би се даље живело, треба се вољом, сада, ослободити историје, терета који мрви личност. Објава овог речника сведочи о коначном разобличењу технологије. Он није нови круг у кругу, већ варварски чин разједања Енциклопедије, излазак из њене узбучене сфере без почетка и краја. Он је и почетак и крај, алфа и омега: убити речи, искупити их, спасити их са пијаце. Ходати по њима, не тонуту. Пред нама је речник технологије. Приморајмо га да ишчезне да би се иза њега појавио све-т. Поједимо га. У стомаку ће бити горак, али ће у устима нашим бити сладак (*Rečnik tehnologije* 1981, 1).

Проемијум *Речника*, попут аренге неке средњовековне повеље, најпре даје духовне и моралне основе дела. Аутори користе израз *записан је* уместо *написан је*, надовезујући се и ту на средњовековни однос према стваралаштву – у савременом српском језику постоји семантичка разлика између глагола (*на*)*писати*, којим се претежно означава изворно и непосредно састављање, креативно, ауторско писање, и *записати*, који има семантичку компоненту бележења туђег текста. Наиме, у

---

ширније у: Мијовић 1970; Ћирковић 1970, 223–305.

средњовековној поетици став према писању је био уклопљен у вредносни систем хришћанства:

Став према писму и књизи био је јасно идеолошки мотивисан и оправдавао се у систему вредности и погледу на свет, у коме је реч имала друго значење и достојанство него што га има данас, а писање, у вези са тим, дубљи смисао од упрошћене комуникације међу људима у сфери обичнога (Bogdanović 1991, 31).

Потпуно у складу са доминантним начелом средњовековног погледа на свет, а то је двојна артикулација света „са опозицијом и симетријом као битним одредницама те артикулације на историјском (овај век – будући век), космолошком (земаљско – небеско) и онтолошком плану (материја – дух), и уводни текст *Речника* потенцира средњовековну поларизацију на плану знања и писмености – лаичка образованост припада нижем, спољашњем и телесном знању, које се не потцењује, јер се увиђа његова неопходност, али је идеал досезање узвишеног и езотеричног, духовног знања, које је религиозне природе и има својство праве филозофије. До тог знања се не може доћи мимо Логоса, Божанског ума или Речи, који је интелектуални и апсолутни духовни принцип, те је људска реч посредник те апсолутне Речи. Стога је и писмо и писање само записивање или манифестација те Речи, и представља сакралан и мистериозан чин (в. Bogdanović 1991, 31–32). У тој аскези писања, која је средство за постизање духовности или долажења до личности, не прави се битна разлика између писара и писца, преписивача и књижевника, будући да ни писар ни писац нису прави аутори текста – ауторство у смислу испољавања ега препознаје се као грешка, у одступањима од истине, а све оно што је добро и истинито, настаје као дејство апсолутног духа које се остварује у личности.

Ова идеја је потенцирана и разлогом „записивања” *Речника* – због „живота, личности, воље”. Циљ *Речника* је укидање метастазе речи које су саме себи постале сврхом и које доводе до неразумевања (мотив Вавилонске куле), ослобађање од историје и од технологије која уништава личност. Помињући варварски чин разједања Енциклопедије, која је синоним за „ниже”, спољашње знање и речи из *Књиге пророка Језекија* о

„једењу књиге”,<sup>4</sup> „записивачи” *Речника* уводе мотив апокалипсе нижег света, која омогућава појаву света као све-укупности и светости онога што јесте, односно пропасти Старог и појаве Новог Јерусалима.

Овим се мотивом „једења књиге” из *Књиге пророка Језекиља* указује на двоструки смисао *Речника* – унутрашњи и спиритуални и спољашњи или дословни, будући да је књига коју Бог даје Језекиљи исписана изнутра и споља. Исти се мотив јавља и у *Откривењу Јовановом* у коме анђеоло даје Јовану књигу да је поједе и из које се парафразирају стихови о књизи која ће у устима бити слатка као мед, а у трбуху горка.<sup>5</sup> Циљ једења Божје књиге јесте усвајање и проповедање вишег, духовног знања, док је циљ „једења” *Речника технологије* примораване нижег знања „да ишчезне” у име личности и живота, скупа са речима које га чине.

---

<sup>4</sup> „И ти, сине човјечји, не бој их се нити се бој њиховијех ријечи, што су ти упорни и као трње и живиш међу скорпијама; не бој се њиховијех ријечи и не плаши се од њих, што су дом одметнички. Него им кажи ријечи моје, послушали или не послушали, јер су одметници. Али ти, сине човјечји, слушај што ћу ти казати, не буди непокоран као тај дом непокорни; отвори уста, и поједи што ћу ти дати. И погледах, а то рука пружена к мени, и гле, у њој савијена књига. И разви је преда мном, и бјеше исписана изнутра и споља, и бјеше у њој написан плач и нарицање и јаох. И рече ми: сине човјечји, поједи што је пред тобом, поједи ову књигу, па иди, говори дому Израиљеву. И отвори х уста, и заложи ме оном књигом. И рече ми: сине човјечји, нахрани трбух свој, и пријева своја напуни овом књигом коју ти дајем. И поједох је, и бјеше ми у устима слатка као мед. Затим рече ми: сине човјечји, иди к дому Израиљеву, и говори им моје ријечи” (Књига пророка Језекиља, II, 8–10; III, 1–4).

<sup>5</sup> „И видех другог анђела јаког где силази с неба, који беше обучен у облак, и дуга беше на глави његовој, и лице његово беше као сунце, и ноге његове као стубови огњени; И имаше у руци својој књижицу отворену, и метну ногу своју десну на море, а леву на земљу. И повика гласом великим, као лав кад риче; и кад он повика, говораше седам громава гласове своје. И кад говорише седам громава гласове своје, хтедох да пишем, и чух глас с неба који ми говори: Запечати шта говорише седам громава, и ово не пиши. И анђеоло ког видех где стоји на мору и на земљи, подиже руку своју к небу, И закле се Оним који живи ва век века, који сазда небо и шта је на њему, и земљу и шта је на њој, и море и шта је у њему, да времена већ неће бити; Него у дане гласа седмог анђела кад затруби, онда ће се свршити тајна Божија, као што јави својим слугама пророцима. И глас који чух с неба, опет проговори са мном и рече: Иди и узми књижицу отворену из руке оног анђела што стоји на мору и на земљи. И отидох к анђелу, и рекох му: Дај ми књижицу. И рече ми: Узми и изједи је; и горка ће бити у трбуху твојем, али у устима биће ти слатка као мед. И узех књижицу из руке анђелове, и изједох је; и беше у устима мојим као мед слатка, а кад је изједох, беше горка у трбуху мом. И рече ми: Ваља ти опет пророковати народима и племенима и језицима и царевима многима” (Откривење светога Јована Богослова, X, 1–11).

Иако су постојали покушаји тумачења *Речника технологије* као текста који „васпоставља” српско средњовековље и православну духовност, те дух светосавља, насупротив комунистичкој идеологији и југословенству, *Речник* и на визуелном и на текстуалном плану пружа отпор овим поједностављеним тумачењима. Он доноси другачију, универзалистичку поруку, супротстављајући се терору историје, идеолошким симулакрумима стварности и технологији стварања истих, а тежећи вишем знању, које не прихвата поделе на Исток и Запад, католичанство и православље, ћирилицу и латиницу, романички и моравски стил, српски и југословенски национализам, комунизам и идеологизовану, контролисану модерност наспрам романтичарског, националног и „светосавског” традиционализма и конзервативизма. Ову врсту опозиција *Речник* раскринкава као резултат амнезије.

Наиме, саме одреднице *Речника*, за разлику од насловне стране, исписане су латиницом, а илустрација уз прву одредницу – *Амнезија* илустрована је интерпретацијом Дирерове графике из серије илустрација Апокалипсе Јованове – *Визија Седам свећњака*.

Избором илустрација сликара, које се јављају уз више одредница *Речника*, а чије је сликарство обележило период немачке реформације, *Речник технологије* потпуно излази из оквира српског средњовековља. Бирајући управо Дирерова дела, надовезује се на апокалиптичну и мистичну хришћанску традицију, истовремено је проблематизујући. Наиме, Дирер је свакако био и остао један од најзагонетнијих стваралаца ликовне уметности, који се у потпуности не може сместити ни у једну историјску категорију. Он је стваралац изван историје – личност, која према *Речнику технологије*, једино може да ствара. Истовремено дубоко религиозан, хришћанин, али заинтересован за јеретичку езотерију и алхемију, творац чувене *Меланхолије*, засноване на пасусу *De occulta philosophia*, Хајнриха Корнелијуса Агрипе, немачког окултисте, алхемичара и лекара, који је критковао схоластику и црквене догме, али и догме оновремене науке, Дирер је прешао пут од католика по рођењу до разочараног некадашњег вагреног присталице Лутеровог протестантизма, који је своја размишљања размењивао са Еразмом Ротердамским. Мистик и езотеричар, Дирер је истовремено био и творац прве књиге из чисте математике на немачком језику и израдио је и штампао прву звездану карту и прву карту света као сфере, која се косила са учењем цркве и због које је могао доћи на удар инквизиције. Иако се често истицала његова припадност не-

мачком протестантском духу, а његова уметност посматрала као изданак франачког и нинбершког сликарства, Дирер је, посебно након боравка у Италији, усвојио ренесансну теорију уметности, која говори о хармонији микрокосмоса и макрокосмоса, заснованој на пропорцији веза између човека и универзума. Дирерово стваралаштво би се могло посматрати и као спој уметности и технике/заната, односно, изражено терминологијом *Речника* – стварања и уметности. Његови дрворези и бакрорези, истовремено су били врхунска, руком израђена и посвећена уметност и израз техничког умећа, намењеног умножавању и продаји. Наиме, дрворези су у време ширења немачког протестантизма замењивали штампану књигу. Дирерове илустрације *Апокалипсе* из 1498. доносе нову технологију, јер он примењује посебан начин израде сенчењем линија, стварајући и нови уметнички израз, али и олакшавајући занатску израду.

Дирер се стога може посматрати као модел обједињености дуалитета. Ово је својство великог сликара уочио и надахнуто описао Милош Црњански у есеју „Тајна Албрехта Дирера поводом четиристогодишњице”, те стога доносимо цитат из овог есеја, који је важан и за разумевање кључне идеје *Речника технологије*, те суштинског разлога из кога су Дирерове графике најзаступљеније као илустрације одредница. Наиме, није само реч о теми апокалипсе већ и о идеји стваралачке личности ван историје:

Илустрације мучења Јовановог, апокалиптичне појаве Божије пред Јованом, на небесној дуги, са књигом *Откровења*, четири апокалиптична јахача, пропаст Земље, анђеле са крстом, Михајла и Сотону, звезде, вазнесење детета итд., све је то цртао тако, да у први мах има везе и са немачким сликарством и са талијанским драматизовањем хришћанства оног доба. Популаран цртеж, уобичајена композиција маса и група и позе анђела, талијанска гардероба важнијих личности (често као у Беноца Гоцолија фантастична), све би то било прилично у оквиру дотадашњег Диреровог знања и нивоа немачког сликарства, да није изванредних појединости и толико спомињане 'грандиозности' композиција (остварене на малом



простору). У ствари сви ти листови чине се као планови великих слика, никад остварених, само замишљених, виђених. Ренесансна лепота појединости, понегде барокна, китњаст начин цртања (блудни син сад клечи као Јован), све то одаје оно најчудније и тајанствено, да је сликар, велики сликар сад спокојан и при овом делимичном остварењу своје унутарње жеље, без горчине. [...] Величанствени и бурни ти дрворези без ичег сличног у немачком сликарству, огромни по замисли (све је постављено међу облацима), скоро златарски мали по изради, крију тајну Дирерову, као и његови аутопортрети, под својом мирном површином. [...] Зар се не осећа јасно код њега дубока одсутност везе са завичајем, који немачки писци толико истичу? Паралела, двострука, при изради личних и поручених радова, пада исувише у очи. [...] Још једном покушати да се открије тајна његовог порекла. Чудо његове сликарске моћи, рано зреле. Засебну главу посветити само његовим акварелима. Засебну Диреру чулном и страсном. Засебну његовом колориту, који се превиђа и не признаје („хладан и туп”, као да нема тупог сјаја и хладног сјаја). Бацити се на његову популарну славу дрвореза. Истаћи двострукоост његову чудну и његово одустајање при великим потхвати-ма. Његове детаље. [...] Свакако једног другог Дирера, мање познатог, необичне лепоте, који је много чуднији и привлачнији од многих прошлости, за које везујемо нашу пролазност. (Ми смо у тој пролазности везани, за скоро исте узроке и околности, које чине Дирера тајанственим и узалудним). Његов интимни пријатељ, дебели великаш, похлепни и разочарани Пиркхајмер, записао је на гробној плочи, која се и сад може видети у Нирнбергу: *'Quiquid Alberti Dureri mortale*

*fuit sub hoc conditur tumulo*'. Но да ли је знао тајну Дирерову, што је непролазна и важнија од оног што се о њему зна и знало? (Стрјански 1983 [1928], 339–386).

Могло би се рећи да је тајна Албрехта Дирера истовремено и тајна *Речника технологије*, који не само што се не опире површним тумачењима и историјским класификацијама, већ, хотимично се поигравајући, упућује најпре ка њима, заводећи тумаче који желе да их виде. Тај пад у парцијализовану историју и оспољавање које је повезано са губитком личности *Речник* пак дефинише као амнезију:

Amnesia – е. ἀ-μνησία – оспољаванје, učiniti себе spoljnim. z. zaborav, uobličenje, ploidba. t. Zaborav ličnosti u istoriji. Dovršenje oblika do savršenog reflektovanja ličnosti. Kretanje tehničkih i umskih oblika: rad ili mišljenje. s. Istorija, Zapad, renesansa. p. „Ako budemo verovali i budemo sigurni u sebe, prebrodićemo Letu, reku zaborava, i dušu svoju nećemo ukaljati” (Πλάτων, Πολιτεία) (Rečnik tehnologije 1981, 2).

*Речник технологије* као пример за амнезију наводи Платоново учење о бесмртним идејама, од којих је највиша идеја Добра, изједначена са божанским. Појединачни, пак, облици јесу само њихово испољавање, а вредност им зависи од блискости са врхунском идејом Добра. Према Платоновој филозофији – знање стога није ништа друго до сећање на свет чистих идеја до којих се допире ослобађањем од света материје. Овом врхунском сазнању, аутори *Речника* супротстављају амнезију или заборав личности у историји и оспољавање себе.

Структура сваке одреднице *Речника технологије* обухвата етимологију (е.), значење (z.), тумачење (t.), синониме (s.) и пример (p.), што није уобичајена лексикографска структура. Њоме се, заправо, крше неки узуси и напуштају правила специјализованих речника, односно сама идеја рационалне специјализације и дефинисања речи.

Индикативно је да *Речник* у одредници наводи синоним<sup>6</sup> одређеног појма, али не и антоним, што би било уобичајено за класичну лексикографску одредницу. Ово из разлога што је *Речник* суштински посвећен спајању супротности, које настају у рационалном појмовном апарату. Потом, дата етимологија није сасвим у складу са правилима научне етимолошке анализе, али доноси извесну врсту интуитивне поетске спознаје, упућујући ка ономе што филозофија језика назива „унутрашњом формом речи”<sup>7</sup> или савремена когнитивна лингвистика „лексичком иконичношћу”. На крају одреднице често се дају примери у којима се реч дата у одредници уопште не помиње, што је такође кршење уобичајених лексикографских правила – наиме, речници дају примере употребе речи која је предмет лексикографске обраде.

Александра П. Стевановић у својој докторској дисертацији *Речник технологије* пореди са делом Мојсија Мајмонида *Водич за збуњене*, указујући на њихове сличности:

Мајмонид се у свом делу бави речима јер ту види основу неразумевања и збуњености. Његов задатак је да дође до сржи речи и дубљих слојева њихових значења. [...] Повезује значења речи у Библији кроз хомониме, осећа потребу да се значења речи саберу и повежу да би отклонио могућност неразумевања. У делу написаном као расправа, у виду писама, користи хомониме, поређења и алегорије у намери да сликовито пренесе значења речи. [...] Пред антиномијом супротстављене старозаветне јудејске и античке културе он одлази у анализу речи јер зна да се та криза не може превазићи идеолошки јер и једна и друга имају своје тумачење света. Речи и њихово разумевање у изворном значењу неотезаном идеологијама као да су једини излаз јер свако сазнање је неминовно посредовано речима [...].

---

<sup>6</sup> Ово примећује и Стевановић: „Прво што се може приметити, не улазећи у садржај одредница, јесте да је овом рукопису пре свега стало до синонима, односно до односа међу речима. Зато свакој одредници придружује по три синонима који треба да нагласе да је у самој основи идеја повезаности. Речи кроз непрестани преображај прелазе нове путеве смисла. Практично гледано, присуство синонима омогућава да се читање као талас креће од синонима до синонима и да се осети да цикличност влада структуром овог речника. Од речи прави аналогije приближавајући значења која се у историјском ходу потпуно разилазе” (Stevanović 2020, 321).

<sup>7</sup> В. Вашић 2010.

Парадоксално, *Водич за збуњене* написан је кодираним језиком и за разлику од *Misneh Torah*, који је добро организован, нема структуру или уређени ток мисли. Објашњења нису линеарна већ унутар некаквог круга разумевања који је потребно замислити да би се писање уопште пратило. [...] Разлог за то је Мајмонидово уверење да ће само посвећени читаоци моћи да схвате херменеутички кључ читања овог дела и да ће излазом из свих противречности наслеђених из претходних раздобља моћи да разумеју знање које им ово дело преноси (Stevanović 2020, 296–297).

Стевановић проналази сличност и са пројектом *Алефабет – Музика меморије*, руског уметника Григорија Давидовича Брускина, својеврсни лексикон јеврејске традиције и њихових херметичних учења, такође у форми рукописа допуњеног сликама, при чему текст и слике стоје у дубоком интертекстуалном односу, истичући да осим форме, Брускинов пројекат са *Речником технологије* повезује и флуидност и жанровска неодредивост, идеја о рефлектовању језика и значења, о трагању које „исходи у некој врсти магичног огледала”, као и слична судбина – и Брускини је био забрањиван и остајао је непознат великом броју људи (в. Stevanović 2020, 299–230).

Својом структуром *Речник* нарушава линеарност читања, али, на известан начин, и постмодернистичку хипертекстуалност, јер његов циљ није даље гранање знања до ситних појединости. Циљ је, напротив, успостављање или препознавање универзалне аналогије. Иако се истичу цикличност читања и хипертекст као карактеристика *Речника технологије* (в. Stevanović 2020, 301), нама се чини да циљ није само „кружно сазнајно кретање” које води ка „правом идентитету речи преломљеном у спектру привидно одвојених значења” (в. Stevanović 2020, 301), већ нешто друго – увид да иза сваког дискурзивног текста, иза сваке речи и њеног значења, иза сваког људског сазнања колико се год рационалним чинило, укључујући и научно сазнање, суштински стоје когнитивне метафоре и менталне слике,<sup>8</sup> а да одлука о томе које

<sup>8</sup> До овог је увида дошао међу првима Михаило Петровић Алас који открива сличност између научног и митског мишљења, до које се долази пречишћавањем и свођењем типске суштине до облика који се може применити на било који од посматраних случајева, односно до добијања пречишћеног језгра сличности „које

ће од њих постати званично, дискурзивно „огледало”, не одређује толико њихова истинитост колико дискурси моћи. Оно што *Речник технологије*, чини нам се, покушава, није проналажење неког тајанственог значења речи, нити успостављање мистичног идентитета, односно онога што је М. Петровић Алас назвао „сам по себи неодређен и нејасан вулгаран појам сличности” (Petrović 1967, 121), већ онога што нас може довести до узрока успостављања аналогија, односно до „језгра сличности”, које нас приближава пореклу и кључу свих примећених аналогија.<sup>9</sup> Циљ *Речника*, дакле, није хипертекстуалност ради хипертекстуалности већ сабирање смисла или препознавања филозофског „језгра сличности”. Такође, много значајнијом од хипертекстуалности чини нам се аутореференцијалност *Речника технологије*. Упућујући на друге ауторе, *Речник* изнова упућује на тумачења дата у сопственим одредницама, стварајући својеврсну „чудну петљу”.<sup>10</sup> Ту, дакле, није реч о идентитету као о таутологији, већ о успостављању аналогије између привидних супротности, између идентитета и другости, односно о разоткривању и деконструкцији технологије, схваћене не само у смислу технолошког „напретка” човечанства, већ о технологији производње знања и технологији производње дискурса као технологији владања. *Речник технологије* непрекидно упућује на „јеретике” дискурса моћи у различитим временима, било да је реч о религијском или о рационалистичком и позитивистичком или, пак, о политичком дискурсу. Он заправо стално говори из позиције инхерентне, непризнате и потискиване „другости”. Са становишта правоверја (религијског, политичко-идеолошког или сцијентистичког) и догматизма, мање су опасни отворени противници од јеретика који преиспитују све и трагају за кореном сазнања мимо „огледала” и догми, и управо је из тог разлога *Речник* осуђен на заборав.

Као што Стевановић примећује:

Међу именима са снажним симболичким значењем су писци који припадају канону

---

више не води рачуна о конкретној природи бића, чињеница и догађаја из које је апстраховано” (Petrović 1967, 174), објашњавајући да то није постигнуће научног мишљења, већ урођени когнитивни механизам који делује и у оквиру примитивног митског мишљења, али и у оквиру појмовног, научног мишљења.

<sup>9</sup> Опширније В. Петровић 1967; о пионирском значају Петровићевог дела, које је било занемарено од стране званичне југословенске лингвистике в. Вашић 2012.

<sup>10</sup> Опширније о аутореференцијалним исказима в. Hofšteter 2002.

светске књижевности: Булгаков, Данте, Достојевски, Хомер, Шекспир; затим знаменити филозофи: Декарт, Зенон, Кант, Сократ, Хегел; научници Дарвин; теолози: Ђоакино да Фјоре, историјске личности: Јелена, Одисеј, Христ; и књижевни ликови: Франкенштајн. Сваки од њих је као некаква лаконска сазнајна пречица која упућује на одређени вид личности и њен етос, као и тумачење света које из одређене личности произилази (Stevanović 2020, 308).

Међутим, набројане личности, које припадају садашњем канону светске књижевности, науке и историје (занимљиво је да Стевановић као историјске личности помиње Јелену, Одисеја и Христа, иако је њихова „историчност” заснована искључиво на тексту, те су, заправо, књижевни ликови, колико и Франкенштајн), у време свог постојања и стварања углавном су биле „јеретици”, односно својим стваралачким радом пружале су отпор тадашњим канонима и догамама. Овај списак неопходно је употпунити и именом Франка Базиље, творца антипсихијатрије, коме је *Речник технологије* посвећен, а који је „јахачима Апокалипсе” супротставио плавог коња.<sup>11</sup>

*Речник технологије* повезује појмове који се нама чине потпуно супротстављеним: тако су *манастир* и *наука*, према *Речнику технологије*, синоними, док је одредница *Црква* илустрована приказом зграде некадашње Савезне Скупштине – али не да би се

---

<sup>11</sup> Франк Базиља, творац антипсихијатрије, противник затварања душевних болесника, електрошок терапија, лудачких кошуља и традиционалне психијатрије, који је, инспирисан идејама Прима Левија, Ервинга Гофмана, Мишела Фукоа и других, у душевним болницама видео тоталитарне институције попут затвора или концентрационог логора, сматрао је да особи која пати од психичких поремећаја не треба затворена институција већ слобода, те да не постоје они који су нормални и који то нису, већ људи са снагама и слабостима. Базиља је 1937. позвао групу уметника да у душевној болници у Трсту, чији је управник био, скупа са пацијентима направе скулптуру коња. Обојили су је плавом бојом и прозвали Марко Кавало. Скулптура је годину дана касније била изнета из болнице и болничка капија је откључана: стотине пацијената са особљем прошетало је слободно улицама. Базиља је и творац закона 180, који је усвојен 1978, а предвиђа укидање болница за особе са психичким поремећајима и отварање установа за праћење и пружање помоћи. Тиме је принудно лечење у Италији укинато, а професионална терапија пацијената постала хуманија (в. Foot 2015).

казало да је комунизам постао нова религија, то би било превише банално, већ зато што је између Скупштине и манастира уочена суштинска аналогија. Стога се натегнутим и нетачним чини тумачење које доноси Стевановић – да је *Речник технологије* био заокрет ка православљу:

Због тога се у тој борби и окреће православљу јер је у њему садржана саборност стваралачког духа. У премодерном наслеђу речи могу у духовном укрштају поново да успоставе свој идентитет и врате се у језгро делања. Увидевши пред каквим се искушењима налази православна духовност порука *Речника* била је да управо тај дух јесте снажан унутрашњи подстицај у разумевању света и улоге личности у њему (Stevanović 2020, 305).

Оваквим тумачењем *Речник* се поново уклапа у одређену идеологију, догму, доминантну слику света и дискурс моћи. Чини нам се да тумачење *Речника* као израза православне духовности насупрот комунистичкој догми, или српског националног осветљења насупрот титоизму и југословенству, представља, колико год дискретно на неколико места то било изречено, осиромашавање његовог смисла. *Речник технологије* није израз правоверног и догматског духа и доминантног светоназора – он је пре израз сумње и жеље да се изван класификација и историјских противречности дође до разумевања људске личности – личности изван историје, изван идентитетских класификација, изван нужности и догми. О овоме сведоче управо одреднице *Црква* и *Манастир*, као и илустрације ових одредница.

Наиме, поред одреднице *Црква*, као што је већ речено, налази се илустрација зграде тадашње Скупштине СФРЈ, данашњег Дома Народне скупштине Републике Србије. Ради бољег разумевања сложене семантике *Речника технологије*, позабавићемо се најпре семантиком и историјатом зграде Народне скупштине.

Израда пројекта зграде Народне скупштине поверена је 1892. године архитекти Константину Јовановићу, али је градња одложена. Након доношења Устава 1901. године расписан је нови конкурс, а израда је поверена архитекти Јовану Илкићу, који је био критикован због плагијата, будући да се његов пројекат ослањао на Јовановићеве

идеје. Архитектонско решење било је у духу „академски кодификованог и строго контролисаног еkleктицизма који у историографији називају академизмом” (Kadijević 2005, 46), па је Илкић био изложен критици што зграду није пројектовао у националном стилу. Након Првог светског рата и Илкићеве смрти, пројекат је наставио Илкићев син Павле, а на завршни изглед ентеријера утицао је руски архитекта Николај П. Краснов. Као што Кадијевић уочава, куполе Скупштине носе одлике барокног и ренесансног стила. Јовановићев нацрт куполе показивао је упадљиву сличност са Брунелескијевом куполом фирентинске катедрале Св. Марије дел Флоре, а Илкићева осмоугаона купола такође наликује на њу, али у нешто мањој мери. Распоред окулуса пак одговара распореду на куполи познобарокне цркве Св. Карла Боромејског у Бечу. Прилазно степениште са рампама изграђено је у нововековном стилу са реминисценцијама на прилазне партије бечког парламента:

Уобличена на наслеђу ренесансе (троделност композиције по вертикали, рустични скол, профилација отвора), неокласицизма (положај у простору и секундарна пластика) и барока (декорација површина и истуреност централног блока) Илкићева Скупштина представља упечатљиво здање, чија су изворишта у бечкој нововековној и савременој академској архитектури (Kadijević 2005, 50).

Углавном су уочаване сличности са зградама бечког Уметничко-историјског музеја и бечког Бургтеатра, те концепцијске сличности са конкурсним пројектом берлинског Рајхстага, Хајнриха фон Ферстела. За разлику од парламената појединих европских држава, грађених у националном стилу, Кадијевић истиче да је зграда српског парламента у стилу анационалног академизма (усклађивање елемената ренесансе, барока и неокласицизма) потврдила „лојалност домаће средине парламентарној традицији развијене Европе” (Kadijević 2005, 51). Иако је пројекат зграде Народне скупштине оптуживан као плагијат „без стила”, Кадијевић сматра то неоправданим, будући да архитекте нису ни тежиле чистом и једноставном стилу, већ „еклектичком синтези различитих идиома”, те да су, „иако спутани ограничењима



устаљене академске методологије, на објекту сложеног програма и наглашено европоцентричне семантике”, ипак дали „свој стваралачки максимум” (Kadijević 2005, 51).

Идеја да одредница *Црква* буде илустрована управо зградом Скупштине, није, дакле, била без основа у визуелном смислу, будући да је као узор имала ренесансну катедралу, познобарокну цркву, али и зграду музеја и театра, те да је сам концепт изразито еклектичан. Поред тога, реч која у грчкој и латинској традицији означава хришћанску цркву у целини, управо је *ἐκκλησία*, односно *ecclesia*, а *ἐκκλησία* је и назив за народну скупштину у античкој Атини, коју су чинили сви слободни атински грађани. Међутим, смисао народне скупштине, као и значење целине хришћанске цркве, изокренут је у „огледалу” технологије моћи, те обе постају синоними за институцију и контролу. Одредница *Црква* доноси следећу дефиницију:

Crkva e. gr. *κυριακόν* од *κύρια* – kontrola. моć. z. dolina плаћа, изговор за slabost. t. Crkva је paradigmа институције. Она заступа бога да би као његова институција могла да пориче слободу појављујући се као институција слободe. Она потврђује историју сменјујући volju технологијом. Ličnost је rastvorena u историји. s. институција, инквизиција, звер. p. „А сама црква – није ли јој католичка лудница највиши идеал? Celokupna zemlja као лудница?” (F. Nietzsche, Der Antichrist) (Rečnik tehnologije 1981, 27).

Институцију пак *Речник* дефинише на следећи начин:

Institucija. e. lat in-sto: in-sistirati (stajati unutra), posredovati (solicit). z. историјска egzistencija, medij kretanja. t. Vavilonska kula čiji су zidovi sagrađeni od слободe: они су ogledala. Između tih zidova, prijatno ograđeni i заштићени, šetaju tehnolozi. Krećući се (ogledajući се), kroz beskonačno мноштво soba tehnolozi prelaze ogroman put, али не стижу nigde. Njihov живот је kretanje по spratovima kule, а njihova volja је beskonačan strah od samog по-stojanja. Institucija зна само за себе. Zbog njenih interesa,

paradigmatički oličenih u crkvi, žrtvovan je i bog. Poreknut je da bi njegova institucija mogla da poriče slobodu pojavljujući se kao institucija slobode. To je Velika inkvizicija. s. istorija, inkvizicija, imanencija. p. „Porodica, fabrika, škola, univerzitet, bolnica su institucije zasnovane na čistoj podeli uloga: podeli rada. To znači da je unutarnja priroda institucije čista podela između onoga ko ima moć i onoga koji je nema” (F. Basaglia, L’instituzione negata) (Rečnik tehnologije 1981, 10).

Одредница *Манастир* пак, уз коју стоји илустрација манастира Раваница или приказ манастира инспирисаног њиме, са карактеристичним одликама моравског градитељског стила, даје следећу дефиницију:

Manastir e. gr. *μοναστήριον* – *μόνος*: usamljenost. z. zid, ovostranost. t. Konkretna institucija odricanja. Manastir je prva zapadna institucija u kojoj se delatno priprema proizvodnja mase i mnoštva. Zbog potreba bezličnog, za svakog istog (moralnog) manastirskog života izumljen je konkretni idol svih mašina – sat. Institucija manastira gubi se onda kada ceo Zapad postaje manastir. Nastojnik tog manastira je Veliki inkvizitor. s. imanencija, sistem, razum. p. „Manastiri su pomogli da ljudska poduzetnost dobije kolektivni takt i ritam stroja” (Vidici 5/6, Tirani-da sata) (Rečnik tehnologije 1981, 13).

*Речник* се овде позива на Мамфордов текст објављен у часопису *Видици*, који је преузет из његове књиге *Техника и цивилизација* из 1934, према коме се нови механички концепт времена развио из манастирског живота. Према Мамфорду сат представља кључну машину савременог индустријског доба, док се манастири, конкретно ред бенедиктинаца, може сматрати претечом капиталистичког начина живота.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> „Али нови поредак се прво осетио у општој слици света: током првих седам векова постојања машине категорије времена и простора прошле су кроз изузетну промену, а ниједан вид живота није остао недодирнут том трансформацијом. При-

Индикативно је, међутим, да је за манастир дата илустрација манастира са одликама типично моравског, дакле аутентично српског средњовековног стила градње – вероватно манастира Раваница, задужбине кнеза Лазара. Тиме аутори *Речника* указују на унутрашњу сродност мана-

---

мена квантитативних метода мишљења на проучавање природе први пут се појавила у редовном мерењу времена, а нови механички концепт времена делимично се развио из манастирског начина живота. Алфред Вајтхед (Alfred Whitehead) је нагласио значај схоластичког веровања у универзум који је уредио Бог као једног од темеља модерне физике: али иза тог веровања стајало је присуство реда у самим црквеним институцијама. [...] Међутим, у манастирима на западу се прво појавила жеља за редом и моћи, уз ону коју изражава војна доминација над слабијим људима након дуге неизвесности и крвавог хаоса који је пратио слом Римског царства. Унутар манастирских зидова налазило се светилиште: владавином реда протерани су изненађење и сумња и хир и неправилност. Насупрот непредвидљивим променама и пулсирању световног живота постављена је гвоздена дисциплина правила. [...] По легенди, која се данас пориче, први модерни механички сат, који су покретали тегови који су се спуштали, измислио је монах по имену Герберт који је касније постао папа Силвестер II, крајем десетог века. Тај сат је вероватно био само водени сат, један од оних наслеђа из древног света које је директно преостало из римских дана, попут самог воденог точка, или се опет вратило на запад преко Арапа. Али легенда, као што се често дешава, тачна је, ако не због чињеница, онда због импликација. Манастир је био прво седиште регулисаног живота и било је готово неизбежно да такав живот створи инструмент за означавање сати у интервалима или за подсећање звонара да је време да покрене звона. Ако се механички сат није појавио док градови у тринаестом веку нису почели да захтевају регулисан живот, навика за самим редом и поузданим регулисањем временских периода постала је готово друга природа у манастиру. Култон (GG. Coulton) се слаже са Зомбартом (Werner Sombart) да се бенедиктинци, велики радни свештенички ред, можда могу сматрати првобитним оснивачима модерног капитализма: њихова управа је заиста била усмерена на рад и њихови велики грађевински подухвати су чак могли лишити ратну технику дела њеног сјаја. Дакле, аутори не изврћу чињенице када указују на то да су манастири – у једном периоду било је 40000 манастира под бенедиктинском управом – помогли да подухвати људи стекну редован колективни откуцај и ритам машине, јер сат није само средство да се означавају сати, већ и да се ускладе активности људи. Да ли су мерење времена и навика да се време регулише обузеле ум људи због заједничке хришћанске жеље да се редовним молитвама и посвећеношћу обезбеди благостање душа у вечности: због навике коју је капиталистичка цивилизација затим искористила за добар циљ? Можда се мора прихватити иронија тог парадокса. У сваком случају, до тринаестог века постоје јасни записи о механичким сатовима, а до 1370. године Хајнрих фон Вук (Heinrich von Wück) је у Паризу направио добро осмишљен „модеран” сат. У међувремену, појавили су се звоници, а нови сатови, ако до четрнаестог века нису имали цифарник и казаљку која је кретање времена претварала у покрет у простору, барем су звоном означавали сате. [...] Означавање времена прерасло је у поштовање времена и вођење рачуна о времену и штедњу времена. Док се то дешавало, вечност је постепено престала да буде мера и фокус људских активности. Сат, а не парна машина, представља кључну машину модерног индустријског доба. Сат је и изузетна чињеница и типичан симбол машине у свакој фази свог развоја: чак ни данас ниједна друга машина није тако свеprisутна” (Mamford 2009, 26).

стирске организације живота, њихове везе са технологијама владања и покоравања, без обзира на поделу на православље и католицизам, односно указују на то да оног тренутка када је хришћанство постало државна религија, а црква институција, оно је сâмо постало и синоним за институцију и технологије покоравања и губљења личности у историји. На тај начин се одредница *Христ* – која је синоним за *Личност* – супротставља историјском хришћанству и његовим институцијама које су синоним за покоравање и изједначава их са свим другим идеологијама које произилазе из технологије владања, из идеја Великог инквизитора, укључујући и комунизам.

Једна од најзначајнијих одредница *Речника технологије* јесте *Огледало*:

Ogledalo e. praslov. *glend* – očima posmatrati. z. prelamanje, krtost. t. Simbol tehnološkog ili istorijskog događanja. Reflektovanje ličnosti u oblik. U mišljenju i radu ličnost se ogleda, stvara ogledalo. Potpuni identitet mišljenja i rada kao istorija znači potpuno ostvareno ogledalo. Život se samo vidi naspram i ogledalo se mora razbiti, istorija završiti. s. refleksija, istorija, tehnologija. p. „Često se nalazim u nekoj velikoj dvorani na kraju koje stoji ogledalo. Krivo razabiremo celi oblik i tek pošto stignemo do granice opazimo da nas je zavelo ogledalo, da je krivo postavilo cilj” (G. Mahler, Pismo Sigfriedu Lipineru) (Rečnik tehnologije 1981, 17).

Овим Малеровим цитатом започиње и текст „Откровење огледала”, објављен у осмом броју часописа *Видици* (1980), који је насловљен *Апокалипса* (*ἀποκάλυψις*), испод кога стоје речи „разбити огледало”. Приказ разбијеног огледала, заправо је цртеж мотива огледала са загонетне слике Јана Ван Ајка, *Портрет Арнолфинија* из 1434.

Наиме, на средини зида, иза пара који се држи за руке, налази се конвексно огледало украшено минијатурним медаљонима са илустрацијама распећа и Христових мука. У њему се огледа соба. Реч је о приказу венчања коме присуствују два сведока, који се виде у огледалу. Призор се тумачи као сцена „леворуког брака”, односно венчања *per fidem* коме не присуствује свештеник. Дело поседује комплексну езотеријску симбо-

лику. Изнад огледала се налази потпис сликара, забележен на необичан начин: „Јан ван Ајк је био овде 1434” (Johannes de Eyck fuit hic 1434), што је редак пример потписивања сликара у централном делу слике, при чему се не каже да је уметник насликао слику, већ изриче да је Јан ван Ајк био овде.

Према Ервину Панофском (Panofsky 1934, 117–127), сваки предмет на овој слици има прикривену симболику и иконографско значење: мали пас који стоји поред пара симбол је верности, запаљена свећа у висећим канделабрима симболизује присуство Бога, одбачене клопке су симбол светог тла на коме се одвија обред, наранце испод прозора симболизују плодност. Занимљиво је да се ово Ван Ајково огледало налази у *Речнику* као илустрација одредница *Еволуција* и *Живот*, при чему се поред одреднице *Еволуција* у њему огледа Дарвин, а еволуција се одређује као технолошки мит о облицима и њиховом самодовољном кретању. Одмах испод, дата је одредница *Живот* – на којој је приказ разбијеног Ван Ајковог огледала. Живот се дефинише као остварено и укинато кретање – при чему личност противречност и ништавило кретања зауставља тежином свог постојања. Личност је одлученост и смиреност, воља за животом, која је у свом кретању савладала све облике и завршила кретање у свим медијима. Јединство воље, личности и живота остварује се пак у љубави, која је ванисторијска и бесконачна.

Одреднице *Живот*, *Личност*, *Љубав*, али и *Булгаков* и *Христ* међусобно су повезане управо Ван Ајковом сликом и детаљем огледала на њој. Булгаковљеви Мајстор и Маргарита су, према *Речнику* „први гласници завршене историје”, они су љубавници и супружници *per fidem*, супротстављени догмама и великим инквизиторима и двоструки јеретици (и наспрам догматског, институционализованог хришћанства и наспрам комунистичког система), маргиналци и прогнаници, баш као што је то био и Христ – прогањан и од званичне јеврејске цркве, којој је рођењем припадао, и од римске власти. *Речник* Христа дефинише као личност у којој се сједињује реч (логос) и тело, а коначно је савладана технологија (историја). Синоними за Христа су *лице*, *душа*, *личност*.

Уколико се одреднице посматрају у међусобној повезаности, постаје јасно зашто је узет баш мотив Ван Ајковог огледала – огледало на зиду не може да обухвати лица – личности двоје љубавника који се венчавају *per fidem*, по слободној вољи, без присуства институције – цркве. Оно може да ухвати само њихове силуете без лица, простор собе и нејасне фигуре

сведока. На оквиру огледала приказане су сцене Христових мука и распећа, које су такође недоступне огледалу. Пар приказан на слици заправо је алегорија светог брака – он остаје изван разумевања света који се може јавити само као рефлексија у огледалу. Сликарев необичан потпис изнад огледала сведочи о присутности уметника не самој насликаној сцени, као што Панофски тумачи, претпостављајући да је један од сведока, онај са црвеним турбаном, сам Ван Ајк, већ о његовој присутности у самом делу, у коме су спојене личност ствараоца и творевине, која није пуко умножавање облика, вештина/уметност/техника производње привида, већ стварање које претходи технологији. Тај рукопис личности, Ван Ајков потпис изван огледала, који сведочи о *присуству личности овде*, као и свето сједињење у љубави које поништава историју и њене институције, разоткривају се као кључна порука *Речника технологије*.

\*\*\*

Доста година касније, Александар Петровић, један од твораца *Речника технологије*, приметиће да „према *Речнику* није било суштинске разлике између става Партије и ’филозофа’, са изузетком Слободана Жуњића”. Насупрот партијским и филозофским осудама, Слободан Жуњић је о *Речнику* изнео следећу оцену:

Речник технологије је изузетна појава по томе што и формално и значењски залази у различите медије и духовне области. У најширем смислу то је свакако, а можда и првенствено литерарна творевина; међутим, то је и уметнички (естетички) догађај, практични чин и теоријски мотивисан рад. Прави статус *Речника* није лако одредити, зато што се пружа преко уобичајених омеђења наше стандардне духовне семантике, штавише стапа их и меша (брка, ако то више годи нашој самопоузданости) (Žunjić 1981, 153).

Оцена је завршена Жуњићевим предлогом да се постави право питање:

„Шта је садржај те профетске објаве” – то

егзегетско питање којим се замењује овде непримерено: „шта су аутори *Речника* хтели (*Речником*) да кажу?“ – може бити постављено тек када *Речник* прихватимо и признамо за објаву. Када то увидимо, падамо у искушење да и сами постанемо цинични; без чула за говор објаве, и без разумевања њеног текста одбијамо да је оспоравамо, ускраћујемо јој тако неопходни кредит, препуштајући је мишјем батргању. И обратно: спорећи јој садржину, чак и сам пророчки ауторитет, ми га посредно прибављамо: нико неоспораван не поста пророк (Žunjić 1981, 153).

На то оспоравање није, према речима Александра Петровића, требало дуго чекати. Оно је стигло у виду већ помињане *Анализе*, које је било „мотивисано одбраном владајуће слике света“, чија је једина идеја била да је „*Речник* ’езоповски’, шифрован и да је у тим кодovima дат позив посвећенима да доврше Југославију и пролетерски систем социјализма“. Петровић овде помиње управо Булгаковљевог *Мајстора и Маргариту* изједначавајући *Анализу*, односно њене ауторе, са Берлиозом:

Њен посао је да, попут Берлиоза у роману *Мајстор и Маргарита*, немилосрдно разобличи „црну магију“ *Речника*, да га изведе на чистину и ту разнесе убојитом идеолошком критиком (Petrović 2015, 149).

Овим коментаром, Петровић им је заправо дао и кључ свог „шифрованог“ језика – он се, уосталом, налази у самом *Речнику технологије*, у пажљивом читању његових одредница и повезивању визуелне симболике са текстом *Речника* и са традицијом на коју упућују. Иронично је да су аутори *Анализе* заправо као „отворено и агресивно антимарксистичку идеологију“ дефинисали поглед на свет битно инспириран романом *Мајстор и Маргарита*, који се у Југославији тог доба радо читао као критика стаљинизма, нехотично тиме признавши да су у својој бити остали стаљинисти, иако су Стаљину рекли историјско „Не“. Такво параноидно мимоилажење са смислом *Речника* заправо је, као што Петровић примећује, имало много дубљу

мотивацију од одбране актуелне идеологије – њихова мотивација је била одбрана технике владања, којој су много мање сметале привидно опозиционе тенденције на југословенској сцени, од *Речника технологије* који задире у суштину свих технологија моћи, и баш зато га је требало заборавити:

Међутим, и поред све јавне узбуне коју је направио својом критиком „система” не помиње се у *Белој књизи*, „опозиционој споменици” објављеној 1984, само две године после афере *Речника*, која у детаље наводи инвентар опозиционих идеја и дела у Југославији. Штавише, у недавном српском издању *Беле књиге*, које у додатку наводи сва интелектуална сучељавања с Партијом, *Речник* се такође не помиње. Сва је прилика да је прећутан јер је напустио идеолошка разглабања дижући побуну против технолошке конквисте, постављајући знак једнакости између идеолошке и технолошке велеиздаје света и људи. Против владајуће идеологије се могло говорити, али не и против технологије која је била *punctum saliens* идеологије, права вера којој су сви били једнако одани без обзира на политичка уверења. *Речник* је био врисак ужаса и очајања, али и буђења, предикције и позивања, самоникла, оштра и далекосежна опозиција која је гађала у срце проблема. Он није оперетски опозициони глас, већ други говор, сасвим други језик који је изашао из опрека које је конструисала југословенска идеолошка школа. Зато се и није нашао у пантеону опозиционе мисли обавијеним целофаном привида и испуњеним идеолошким гунђањима у мимоходу око светог Јосипа Радника и његових каламбура. Идентитет идеологије и технологије постављен у *Речнику* било је нешто прејако, далеко, несхватљиво и неприхватљиво, и за опозицију и за Партију и ауторе *Анализе*. До-



бар део заслуга за пакао кроз који пролазимо припада таквим уснулим или поткупљеним духовима, као и сценској опозицији чија глума је добро описана у *Белој књижи* (Petrović 2015, 151).

*Речник технологије*, као што Петровић примећује, прећутан је и у историји филозофије – иако је Слободан Жуњић очигледно знао за његово постојање; прећутан је и у *Библиографији српских енциклопедија и лексикона* Дејана Вукићевића (2014); није забележен ни у историји ликовних уметности, иако је у целини калиграфисан и илуминисан илустрацијама Тамаре Јерковић. Не бележе га ни досадашње историје и прегледи српске књижевности. Међутим, 40 година након свог објављивања, *Речник* израња из тог речитог ћутања једног несталог света, израња у свету захуктале (пост)модерности и помахнитале технологије производње привида, који све убрзаније хрли ка својој пропасти. За *Речник* су све заинтересованије генерације чији се датум рођења поклапа са годином његовог објављивања. Разлог овом интересовању препознајемо у његовом суштинском одређењу. Наиме, иако се опире строгим жанровским класификацијама, он се ипак може сасвим прецизно дефинисати, баш као што је Петровић то и учинио, као *манифест могуће слободе*:

Слобода није компромис, договор и не може се уредно сложити на полицама, поткупити или релативизовати. *Речник* је настао као превише одлучна одбрана слободе. Устао је против историје, енциклопедије, технологије – он разбија огледало, иде уском стазом уместо широким путем. Зато га и нема у свету који нестаје. Ако га, пак, има, он као да је глас пете суштине, која се из историјске перспективе увек чини као ништа. [...] *Речник* је донео нове речи и то је довољно и за буку и за ћутање, изашао је изван обавезних оквира и поставио оштро колико је могао питање слободе. Као глас у пустињи се издвојио из унисоног мрмљања предосећајући, предсказујући, отимајући се. Није то била теорија за теоретичаре, народ, решавање историјских проблема. Била је то мисао за сло-

боду, манифестацију једне могуће слободе.  
Исход је јасан – *Речника* нема нигде. Као ни  
слободе (Petrović 2015, 152–153).

*Речника* ипак има јер – рукописи не горе. То је препознавање и  
слутња *могуће слободе*.

(наставиће се)

## Литература

- Anonim. 2015. „Analiza ideološke orijentacije časopisa Vidici i lista Student”. U: *Povratak iz zemlje zmajeva – Rečnik tehnologije 33 godine posle*, ur. D. Bošković i A. Petrović, 311–324. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu.
- Antonić, Slobodan. 2015. „’Kritička analiza’ Rečnika tehnologije – pogled iznutra”. U: *Povratak iz zemlje zmajeva – Rečnik tehnologije 33 godine posle*, ur. D. Bošković i A. Petrović, 49–58. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu.
- Bašić, Ivana. 2010. „O unutrašnjoj formi: prilog istoriji termina i pojma”. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 58/2: 381–399.
- Bašić, Ivana. 2012. „Mihailo Petrović Alas kao preteča ideje pojmovne metafore”. *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku* LV: 67–83.
- Biblija. Sveto pismo Staroga i Novog zaveta*. Preveli Vuk Karadžić i Đuro Daničić. Ljubljana: CPG Delo. s. a.
- Bogdanović, Dimitrije. 1991. *Stara Srpska književnost. Istorija srpske književnosti I*. Beograd: Dosije – Naučna knjiga.
- Crnjanski, Miloš. 1983 [1939]. *Tajna Albrehta Direra povodom četiristogodišnjice. Izabrana dela*, knj. 12. Beograd: Nolit.
- Ćirković, Sima. 1970. „Zeta u državi Nemanjića. Zemlje Kraljice Jelene”. U: *Istorija Crne Gore II/I. Od kraja XII do kraja XV vijeka. Crna Gora u doba Nemanjića*, ur. Sima Ćirković at all, 46–61. Titograd: Redakcija za istoriju Crne Gore.

- Foot, John. 2015. *The Man Who Closed the Asylums: Franco Basaglia and the Revolution in Mental Health Care*. New York: Verso Books.
- Ginzburg, Carlo. 1976. "High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries". *Past & Present*, 73, 28–41. <https://www.jstor.org/stable/650424?seq=1> Accessed January 8, 2021.
- Hofšteter, Daglas. R. 2002. *Gedel, Ešer, Bah: Jedna beskrajna zlatna nit. Metaforična fuga o razumu i mašinama u duhu Luisa Kerola*. Beograd: Prosveta.
- Kadijević, Aleksandar. 2005. „U traganju za uzorima Doma narodne skupštine”. *Nasleđe* 5: 45– 54.
- Lampić, Mario. 1999. *Mali rečnik tradicionalnih simbola*. Beograd: Libretto.
- Mamford, Luis. 2009. *Tehnika i civilizacija*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Marjanović-Dušanić, Smilja i Sima M. Ćirković (ur). 1994. *Vladarske insignije i državna simbolika u Srbiji od XIII do XV veka*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Odeljenje istorijskih nauka, Posebna izdanja, knjiga 18.
- Matanović, Velimir. 2013. „Pojava i značenje elemenata romanike u srednjovekovnoj umetnosti Srbije i zemalja srednje i Jugoistočne Evrope”. Doktorska dis., Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Mijović, Pavle. 1970. „Slikarstvo i primjenjena umjetnost. Početak razlučivanja stilova”. U: *Istorija Crne Gore II/I. Od kraja XII do kraja XV vijeka. Crna Gora u doba Nemanjića*, ur. Sima Ćirković at all, 223–305. Titograd: Redakcija za istoriju Crne Gore.
- Panofsky, Erwin. 1934. "Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, no. 372. [https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/438207/mod\\_page/content/3/PANOFSKY\\_Van%20Eyck.pdf](https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/438207/mod_page/content/3/PANOFSKY_Van%20Eyck.pdf) Accessed January 8, 2021.
- Petrović, Aleksandar. 2015. „O Rečniku tehnologije i tesanju privida”. *Theoria* 3: 147–166.
- Petrović, Mihailo. 1967. *Metafore i alegorije*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Petrović, Zoran. 2012. *Nomenclatura Serbica 1982–2013. Elite, entropijski*

- model političke klase i kontinuitet srpske nomenklature*. Beograd: Institut za političke studije.
- „Rečnik tehnologije”. 1981. *Vidici* 1–2.
- Stevanović, Aleksandra P. 2020. „Heuristika Rečnika tehnologije i jugoslovenska kriza 1979–1982 u kontekstu uspona postmoderne kulture”. Doktorska dis. Univerzitet u Beogradu: Studije pri Univerzitetu Multidisciplinarnе doktorske studije.
- Trifunović, Đorđe. 1990. *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*. Beograd: Nolit.
- Žunjić, Slobodan. 1981. „Objava i autoritet”. *Theoria* 2–3 / XXIV: 24–25.

ПРОПАГАНДА И ЈАВНИ НАРАТИВИ  
У СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ  
Зборник радова

---

THE PROPAGANDA AND PUBLIC NARRATIVES  
IN SOCIALIST YUGOSLAVIA  
Proceedings

*За издаваче*

Др Небојша Кузмановић  
Проф. др Драгана Радојичић

*Лектура и коректура*

Ивана Гојковић  
Катарина Нешић

*Дизајн корица*

Александар Павловић

*Припрема за штампу*

Александар Павловић

*Штампа*

ЛП Службени гласник, Београд

*Тираж*

300

ISBN 978-86-81930-12-0

CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

32.019.5(497.1)»1945/1989»(082)

**ПРОПАГАНДА и јавни наративи у социјалистичкој Југославији**  
/ уредници Бојана Богдановић, Кристијан Обшуст = The propaganda  
and public narratives in Socialist Yugoslavia; editors Bojana Bogdanović,  
Kristijan Obšust. - Нови Сад : Архив Војводине; Београд : Етнограф-  
ски институт САНУ, 2021 (Београд: Службени гласник). - 280 стр. :  
илустр. ; 24 cm

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце. - Библиографија  
уз сваки рад. - Резиме на енгл. језику уз већину радова.

ISBN 978-86-81930-12-0

COBISS.SR-ID 39328009