

Arhe VI, 11/2009  
UDK 316.774  
316.774:929 McLuhan M.  
Originalni naučni rad  
Original Scientific Paper

DRAGAN PROLE  
Filozofski fakultet, Novi Sad

## MEDIJSKA KONSTRUKCIJA STRANOG *Makluanova kritika Gutenbergovog doba i nada u audiovizuelne medije*

**Sažetak:** Namera ovog rada sastoji se u sučeljavanju osnovnih teza avangarde i antiutopije sa stavovima Maršala Makluana o povezanosti otuđenja i medija. Razmatranje dve merodavne teorije medija u kontekstu strategija avangarde i antiutopije čini se preporučljivo kako za produktivno odmeravanje njihovih dometa i ograničenosti, tako i za razmatranje jednog od središnjih pitanja naše savremenosti, a ono se odnosi na efekte i uticaje novih masovnih medija koji se najčešće prepoznaju u problemu stranog, odnosno otuđivanja. U drugom delu rada, autor ispituje Makluanovo shvatanje otuđenosti kao posledice nesrazmere među čulima, a s tim u vezi i njegovu kritiku tipografskog čoveka. Nakon ustanovljenja limitiranih domašaja optimističkih očekivanja od novih audiovizuelnih medija da pruže ključan doprinos razotuđenju i radanju novog, integralnog čoveka, ističe se aktuelnost Makluanove ideje o medijskoj kontroli posredstvom studiranja novih opažajnih modela.

**Ključne reči:** Makluan, filozofija medija, avangarda, antiutopija, otuđenje

### 1. AVANGARDA VERSUS ANTIUTOPIJA

Ukoliko bismo među mnogobrojnim reakcijama u 20. veku na enormni razvoj masovnih medija nastojali da izdvojimo dve paradigmatične, onda bismo markirali avangardne umetničke pokrete i tzv. antiutopije. U svom filozofskom jezgru, teorije medija se konstituišu u skladu sa jednim od ta dva modela. Njihova uzornost nije isključivo vezana za unutrašnju složenost, niti za produbljenu dijagnostičku moć u pogledu sagledavanja novih medija, nego prevashodno za činjenicu da one predstavljaju međusobno suprotstavljene polove. Fokus na suprotnostima je i u ovom slučaju preporučljiv zbog toga što njihova interpretacija pruža mogućnost da se osvetle i ostala stanovišta, čije teze popunjavaju kritički prostor između njih. To znači da se polazne pretpostavke radikalizovanih vidova teorije medija najčešće temelje na načelima avangarde ili antiutopije, ali se takođe mogu uočiti i odmerenija stanovišta koja se pozicioniraju između ta dva modela utemeljenja, kombinujući njihove kritičke stavove.

Sažeto rečeno, pojava novih medija je kod avangardista poistovećivana sa mogućnošću oslobađanja čoveka i ostvarivanjem istinske individualnosti, dok je kod antiutopija kvalifikovana kao gušenje individue, kao balast koji uprosečava i niveliše, kao pretnja ljudskoj slobodi. Medijska tehnologija je za avangardiste otelovljenje obogaćenog sopstva i proširenih kapaciteta vlastitosti, dok je za antiutopiju medijska tehnologija usmerena protiv vlastitosti, pošto njeni efekti započinju i završavaju sa proizvodnjom stranosti, sa izobličavanjem našeg sopstva koje je usmereno protiv osnovnih atributa ljudskosti.

Nasuprot tome, za avangardiste je prodor svesti o medijskoj pozadini umetničkog izražavanja označavao i definitivni rastanak od epoha otuđene umetničke prakse. Prema njihovom najdubljem uverenju, tavoreći u okovima figurativnog i narativnog izraza, umetnost je uvek služila nečemu drugom, religiji, pedagogiji, politici, ideologijama. Otuda je i okret ka zahtevima i logici vlastitog medija poprimio konture izlaska iz stanja otuđenosti u stanje istinskog ostvarenja, u emancipaciju umetnika i umetnosti. A budući da za avangardiste poziv umetnika nije vezan za izbor profesionalne uloge koju obavljamo paralelno sa svim ostalim društvenim ulogama, nego se tiče celokupne čovekove egzistencije, odnosno njegove unutrašnje kulturalne dinamike, produbljivanje medijske samosvesti će toplo pozdraviti dolazak novih medija.

Nasuprot tome, za antiutopiju, novi mediji su istinski kreatori otuđivanja. Dubina uticaja medija analogna je nivou anuliranja individuacije, a time i intenziviranju distance između pojedinca i njegovog okruženja. Za antiutopiju, trijumf medija može rezultirati samo katastrofom pojedinca, u liku stanovnika otuđenog sveta u kojem se više ne mogu identifikovati prepoznatljivi izrazi ljudskosti. Nakon što su popustila očekivanja od promene društvenog sistema i nakon što su utihnuli optimistički glasovi koji su ublažavanje pogubnih medijskih uticaja očekivali od humanosti nastupajućeg socijalizma/komunizma<sup>1</sup>, antiutopija se konstituisala kao mehanizam za uzbunu.

Budući da je, za razliku od renesansnih utopijskih projekata, ostala lišena retorike spasonosne alternative, mogućeg pomirenja, sretnog izlaza, antiutopiji je preostalo da kontinuirano upozorava na pogubna dejstva fatalne sprege između politike i medija. Doba dvadesetovekovnih masovnih medija je otuda za antiutopiste postalo sinonim za doba rezignacije, pošto je jedina instanca kojoj može biti dostupna kontrola medija prepoznata u okrilju političke moći, a upravo ta moć je pokazala da joj ne pada na pamet da ublažava i optimalizuje dejstvo medija, nego samo da ga preusmeri i iskoristi u svoje vlastite svrhe. Tako je slika antene ili repetitora za antiutopiste postala simbol represije usmeren protiv slobode pojedinca. Nasuprot tome, avangardisti po pravilu nisu skrivali sklonosti ka revolucionarno obojenoj političkoj moći čije parole su propagirale slom građanske kulture i najavljivale novo doba, pa je ista slika u njima budila asocijacije na uspon tehnike<sup>2</sup>, brzine i životnog intenziteta.

---

1 Za Klementa Grinberga, očekivanja od socijalizma nisu bila vezana za fundamentalnu transformaciju kulture, nego za "očuvanje žive kulture koju imamo sada". Neuspeh društva u pogledu sloma kapitalizma za posledicu ima slom kulture, tj. njenih vitalnih resursa koji su za ovog teoretičara umetnosti jednoznačno bili vezani uz avangardne pokrete. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", u: *Art und Culture*, London 1973, str. 21

2 "Većina umetnika avangarde je na kraju krajeva bila spremna na aktivnu saradnju sa moći i na ulogu njenih odanih propagandista". Boris Groys, *Erfindung Russland's*, München/Wien 1995, str. 188

Kada je reč o antiutopiji, ne smemo ispuštati iz vida da su njene osnovne ideje srodne tekstovima prvih teoretičara novih medija. Kada kapetan Biti u Bredberijevom romanu *Farenhajt 451* govori o uzrocima koji su doveli do sloma starog sveta, on više ne misli na velike istorijske događaje. Naprotiv, istinski istorijski subjekti dobijaju sasvim nove konture. *Ancien régime* nije oborila Francuska revolucija, nego pojava fotografije. Novina njegovog rezonovanja sastoji se u tezi da ključne prevrate u ljudskoj istoriji više ne treba posmatrati optikom konvencionalne istorijske nauke, niti obuhvatne filozofije povesti.

Nasuprot uvreženim shvatanjima, prave promene u društvu ne treba sagledavati kao posledice epohalnih lomova u vidu revolucija, ratova ili političkih prevrata. Istinska promena započinje sa prodorom novog medija, a društveno-političke transformacije se mogu sagledati tek ukoliko imamo u vidu posledice konkretne artikulacije političke ideje u horizontu postojećih medija. Jednostavno rečeno, nema razumevanja društvenih promena bez razumevanja medija. Otuda naslov *Understanding Media* ima univerzalnije važenje od dometa koji su rezervisani za jednu Makluanovu knjigu, zbog toga što predstavlja literarni obrazac antiutopije u njenom pokušaju da prikaže konfiguraciju modernog društva.

## 2. ANTIUTOPIJA: PROTIV AUTONOMNE TEORIJE MEDIJA

Prema obrascu antiutopije, slom starog sveta je posledica istiskivanja starih medija društvene komunikacije od strane novih. Pri tom se ne radi o spontanom društvenom procesu, niti o neminovnoj pozadini uspostavljanja novih tehnologija. Naprotiv, antiutopija insistira na tome da je reč o svesnom *favorizovanju* novog i brutalnom *cenzurisanju* starog medija. Time zapravo želi da nam ukaže da je za naše doba karakterističan "medijski rat" između literarnog i audiovizuelnog, sa tendencijom da knjiga, a sa njom i autonomija ličnosti, budu istisnuti od strane televizije. Pošto u prvi plan stavlja otuđujući efekat novih medija, antiutopija je lišena iluzije da permanentno otuđivanje može rezultirati opštom slobodom, pa sve nade polaže u kakvo-takvo očuvanje literarnog doba. Uzet u svom najsazetijem obliku, fundamentalni zahtev antiutopije bi se mogao svesti na *borbu za društvenu relevantnost knjige*, pošto upravo ona pospešuje individuaciju, slobodu samorefleksije, pa time kako dostojanstvo pojedinca tako i celokupne zajednice.

*Junak antiutopije nije glasnogovornik novih medija, nego posvećeni literata.* Njegova uverenja su utemeljena na nezadovoljstvu u odnosu na oblike omasovljenog načina mišljenja i življenja, tabloidnog sveta u kojem je duhovnost redukovana na efekat gega i na produkciju očekivanog, ali nerefektovanog ugođaja trenutnog zadovoljstva. On sebe doživljava kao *jeretika i prognanika* koji predstavlja strano tkivo u javnosti zasićenoj audiovizuelnim sadržajima. Tvrdeći da se osnovni efekat novih medija sastoji u niveliranju, u procesu u kojem međusobno različite individue *postaju jednake*, isto misle, osećaju i govore - Bredberi ipak ne obelodanjuje nove uvide, nego faktički kombinuje teze Ortege i Gaseta sa Krakauerovom kritikom sveta koji nude novi mediji: radio, bioskop, odnosno fotografija u kontekstu uspona ilustrovanih časopisa.

Umesto stare višeslojnosti i složenosti, sledi površnost i lakomislenost. Maksimalno sažimanje i skraćivanje tekstova u ilustrovanim časopisima nadoknađeno je susre-

tom sa mozaički popunjenom površinom. Kritičko posredovanje, kao oslonac ozbiljnog pristupa problemima zajednice, zamenjeno je ogoljenim prikazom trenutnog stanja, ali ne iz perspektive nekog “objektivnog” i sveobuhvatnog pozitivizma, nego iz brižljivo odabrane perspektive, iz koje može biti vidljivo samo ono što oni koji imaju moć nad medijima *žele da bude vidljivo*: “Namera ilustrovanih časopisa je potpuno prenošenje sveta pristupačnog fotografskom aparatu”<sup>3</sup>. O izgledu tog sveta odlučuje, dakako, izbor tačke posmatranja, tj. perspektive iz koje će on biti fotografisan.

Paradoksalno, novi mediji su učinili da naša čulnost znatno više učestvuje u recepciji onoga što imaju da nam saopšte, ali kao rezultat nije usledilo naše prisnije vezivanje uz sadržaj događaja. Naprotiv, kada su monotona slova zamenjena pokretnim i nepokretnim slikama i tonovima, naše predstave o svetu su postale bogatije čulnim sadržajima, ali siromašnije u pogledu našeg realnog kontakta sa društvenim fenomenima: “Sa nečuvenim razvojem tehnike do čoveka je doprlo jedno sasvim novo siromaštvo”<sup>4</sup>. Rečju, što bolje funkcioniše naša “medijska obaveštenost”, utoliko više biva produbljen jaz koji nas deli od istinske stvarnosti.

Prikazujući medije svog vremena kroz prizmu sukoba između istorijskog i trenutnog, posredovanja i neposrednosti, Krakauer je skrenuo pažnju na sve veći prodor jednokratnih, i time proizvoljnih sadržaja u čovekovu egzistenciju. Nekritičko konzumiranje medija za njega označava dobrovoljnu suspenziju vlastite humanosti i duhovnosti. Kada Bradberi kaže da su časopisi “postali fine kašice za bebe”<sup>5</sup>, on samo literarno uobličava ono što su Krakauer i njegove kolege govorile već dvadesetih godina. Mediji donose apoteozu trenutka, čiji ekvivalenti se ogledaju u rasejanosti kao posledici ukidanja unutrašnje povesnosti, i nomadskoj potrazi za uživanjem. Ali medijski formirana beba predstavlja sve drugo, samo ne bezazleno i nevino uobličenje *homo sapiensa*. Hedonistički raspoloženi konzument malograđanskog senzibiliteta je po profesiji “sinekurista”<sup>6</sup>, pošto se njegova prevashodna društvena briga sastoji u obezbeđivanju sredstava za zadovoljenje nestalnih i nepredvidljivih apetita. Medijsko “umrežavanje” društva, kao proces unutar kojeg je rapidno rastao broj konzumenata istih sadržaja, plaćeno je novom vrstom asocijalnosti. Za razliku od nekadašnje asocijalnosti, nova više nije rezervisana za pojedince natprosečne introvertnosti, nego je postala masovan fenomen.

Otuda je za antiutopiju i prve kritičare novih medija jedini inteligentan odnos prema medijskoj stvarnosti subverzivan. Njegova misija sastoji se u razotkrivanju političke i ekonomske moći koja potencira određenu sliku stvarnosti, a zatamnjuje neku drugu. Teoretičar medija je skepsom naoružani fenomenolog, pošto prikazanoj medijskoj slici ne pristaje da prizna status bolji od prividnog. On suspenduje medijsku realnost da bi bio u prilici da dođe do realnosti, uveren da istina medijskog sveta nije pristupačna onima koji konzumiraju medije, nego onima koji skinu prividni veo obavijen oko retorike “objektivnog informisanja” i adresiraju svoj pogled ka njenim režiserima. Kada se ta

---

3 Sigfried Krakauer, “Die Photographie”, u: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a/M 1977, str. 33

4 Walter Benjamin, “Erfahrung und Armut”, u: *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*, Frankfurt a/M 2007, str. 347-348

5 Rej Bradberi, *Farenhajt 451*, Beograd 2003, prev. G. Kapetanović, str. 68

6 Milenko Perović, *Svijet malograđanina*, Zagreb 1989, str. 276

skepsa potencira do krajnjih granica, kao što je činio Encensberger, dolazimo do stava da svaka upotreba medija *pretpostavlja* manipulaciju. Ukoliko je tako, “pitanje nije da li mediji manipulišu ili ne, nego ko njima manipuliše”<sup>7</sup>, čime se implicitno sugerise apsolutna moć medijskog *genius malignus* koji je u stanju da transformiše svaku ličnost čim ona stupi u kontakt sa medijima. Konsekventno provedeno, ovakvo shvatanje poprima karakteristike paranoičnog bega od savremenih medija u potrazi za “dobrim manipulatorima”, čiji ishod postaje sporan čim se prisetimo da iskrenost, otvorenost i poštenje iščekavaju nakon što stupe na medijsku pozornicu. I u svojim odmerenijim oblicima, ono ističe da “prava” slika nije medijska slika, pošto se ona uvek krije s one strane prikazanog, ali koreni njene produkcije zapravo nisu ni u studiju, odnosno u uredničkoj kancelariji, u kojima se provodi postupak selekcije, kolažiranja, rezova, senčenja i montaže. Studiji i uredničke kancelarije nisu polazna stanica medijskog voza, nego samo nezaobilazna usputna postaja.

Zaoštro rečeno, teorija medija se ne tiče toliko medija, nego prevashodno društva u kojem se ekonomska i politička moć služi medijima kao sredstvima komunikacije sa pojedincima. U tom smislu je teorija medija pre svega *kritika propagande* koja nastoji da raskrinka vladajuće društvene strukture. Otuda tematizacija medija nije rukovođena teorijskim ciljevima, nego predstavlja sredstvo da se dejstvo postojećih društvenih obrazaca prikaže i u sferama sa kojima se najčešće ne povezuje – u biskopu ili na nekoj izložbi fotografija. Za antiutopiju i pomenute teoretičare medija, konstituisati teoriju medija kao autonomnu disciplinu znači raditi na učvršćivanju postojećih struktura moći ili, kako bi rekao Zamjatin, na “procesu stvrdnjavanja, kristalizacije života”<sup>8</sup>. Iz tog razloga je za jednog Krakauera i Benjamina mnogo prikladnije reći da su prevashodno teoretičari društva, a kao takvi indirektno i teoretičari medija.

### 3. MAKLUAN I STRATEGIJA AVANGARDE

Legitimacija autonomne teorije medija omogućena je sa dvadesetovekovnim strategijama avangardnih pokreta. Njen prvi korak sastojao se u uverenju da je “savremenost uvek u pravu”, tj. u promociji *istorizma* u liku sveta čije središnje tendencije nisu proizvod milenijumskog razvoja, nego neponovljivih i jedinstvenih oblikovnih moći savremenog trenutka. U očima avangardista, izlazak izvan horizonta određene istorijske nužnosti predstavljao je preduslov za okretanje umetnosti samoj sebi. Drugim rečima, da bismo bili u kontaktu sa svojim vlastitim vremenom, moramo raskinuti sa prošlošću i sa svim elementima društvenosti koji iz nje potiču. Bez tog entuzijastičkog poverenja u produktivne posledice kidanja šavova istorijskog vremena nije razumljiva niti avangarda, niti savremena teorija medija<sup>9</sup>.

---

7 Hans Magnus Enzensberger, “Baukasten zu einer Theorie der Medien”, u: *Massenkommunikationsforschung 2: Konsumtion*, Hg. D. Prokop, Frankfurt a/M 1973, str. 426

8 Jevgenij Zamjatin, *Mi*, Beograd 2001, prev. M. Lalić, str. 34

9 Tvrdi da “simulakrumi odnose pobedu nad istorijom”, Bodrijar se ne poziva ni na koga drugog, nego na Makluana i Benjamina. Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, G. Milanovac 1991, prev. M. Marković, str. 68

Građanske norme gube svaku obaveznost, i postaju dežurna meta većine avangardnih napada. Rečeno jezikom filma, prošlost u svakom vidu postaje anti-junak kojeg se moramo po svaku cenu otarasiti i izbaciti ga sa savremene pozornice. Nasleđene sadržaje društvenosti moramo odbaciti, ali to gubljenje sopstva je u starom hrišćanskom maniru mišljeno kao njegovo zadobijanje. Protivnike dadaizma Tristan Cara je mogao duhovito okarakterisati kao "selfkleptomane"<sup>10</sup>, budući da zapravo oni nasumično potkradaju svoje sopstvo i, izbegavajući da prihvate logiku savremenosti, neminovno gube vlastitost. Sledstveno tome, istorija umetnosti je izgubila status merodavne zbirke vanrednih umetničkih dometa. Umesto njih, muzeji nam zapravo donose senke prošlosti, irelevantne i ispražnjene od svakog sadržaja. Kada imamo to u vidu, neće nam biti čudno što Marinetti poistovećuje muzej i groblje: "Muzeji, groblja! Istinski su identični u svom zlosrećnom laktanju tela koja se više ne prepoznaju"<sup>11</sup>.

Drugi korak se sastojao u produbljivanju medijalne samorefleksije. Maljevičev poziv na oslobađanje od težine predmeta postao je *credo* avangarde. Tako je samosvest umetnika postala lišena sadržaja, rasterećena svih zahteva i potreba predmetnog sveta. Poentirajući da "slikarstvo nije ništa drugo nego odelo objekta"<sup>12</sup>, Maljevič nije evocirao jedinstvenost prikaza predmetnog sveta kada se on provuče kroz slikarsku optiku, nego je ukazao da medijum slikarstva poseduje vlastito vreme i vlastiti prostor. Taj prostor zapravo upućuje na svet bez objekta, svet koji je projektovan s one strane bića-u-svetu, unutar transcendentalne dimenzije slikarske subjektivnosti. Svetovni dualizam subjekta i objekta razrešen je u korist umetnikove moći da kreira apstrakciju<sup>13</sup> koja ujedno postaje i subjekt i objekt. Paralelni procesi su se odvijali i u sferi muzike, ili poezije. Rasterećenost od predmetnosti radi sticanja *drugačijeg pogleda na svet iz perspektive tona* u muzici Džona Kejdža je uobičajena nastojanjem da se "reka zvukova razdeli u zvučne kapi, dopuštajući svakom pojedinom zvuku njegov vlastiti prostor"<sup>14</sup>, dok se u dadaističkoj poeziji osmelila na govor povrh granica koje postavlja jezik: "Stih je prilika da se po mogućstvu izađe na kraj bez reči i bez jezika ... Hoću da imam reč, tamo gde ona prestaje i tamo gde započinje. Svaka stvar ima svoju reč, ali je sama reč postala stvar"<sup>15</sup>.

Dokle god se vezivala za narativno i figurativno, umetnost je patila od zaslepljenosti datostima predmetnog sveta. Kao što je osnovni filozofski korak Huserl prepoznao u iskoraku iz *prirodnog stava* u ravan u kojoj biva tematizovan *način na koji mi vidimo*, a ne samo ono viđeno, tako su i avangardni umetnici zahtevali od umetničkog dela prodor u sferu u kojoj se odigrava *postajanje* vidljivog i čujnog. U pozadini oba stava krije

---

10 Tristan Tzara, "Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer", u: *Sept manifestes Dada*, [Paris] 1968, str. 61

11 Filippo Tommaso Marinetti, "'Premier manifeste du futurisme' (Le Figaro, 20. 02. 1909)", u: *Le futurisme*, Milano/Lausanne 1980, str. 153

12 K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Lausanne 1974, str. 63

13 Otuda Maljevičevu metodu Martino s pravom naziva "apstraktna fenomenologija". Emmanuel Martineau, *Malévitch et la philosophie. La question de la peinture abstraite*, Lausanne 1977, str. 63

14 Bernhard Waldenfels, *Grundmotiven einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main 2006, str. 108

15 Hugo Ball, "Dadaistisches Manifest", u: Raoul Schrott, *Dada 15/25*, Innsbruck 1992, str. 53

se ideja da umetnost utiče na naš način viđenja i slušanja, da je ona u stanju da smisleno transformiše boje i zvukove našeg sveta. Reč je o produbljivanju svesti o perspektivi, o ograničenom, ali dinamičnom stanovištu sa kojeg mi vidimo i čujemo. Međutim, to produbljivanje svesti o perspektivi nije svodivo na produbljivanje perspektive, budući da u svom ishodištu tendira ka prevladavanju ograničenosti koje su neminovno vezane uz perspektivu i ka nastupanju integralnog, obuhvatnog viđenja. Pikasov poliperspektivizam otuda može biti shvaćen u svetlu upotpunjavanja fenomenološkog sučeljavanja sa *Abschattung*. Posmatrati istovremeno iz više perspektiva znači slikarskim sredstvima neutralizovati ograničenost našeg prirodnog viđenja u kojem su nam predmeti neminovno dati u senčenju koje proističe kao korelat određenog ugla posmatranja<sup>16</sup>.

Otuda nije nimalo slučajno da je do formulacije po kojoj je postao slavan – *media is message* – Makluan došao interpretirajući kubizam<sup>17</sup>. Poput celokupne avangarde, i kubizam je insistirao na *premeštanju pažnje sa viđenog na viđenje*, što je za posledicu imalo prevrat u kojem je forma postala sadržaj. Kao što je kubizam koristio kapacitete slikarskog medija u nastojanju da od njih načini sadržaj, tako i Makluan dejstvo medijske forme više nije povezivao s njenim sadržajem. Naglašavajući tu srodnost, Grojs je s pravom postavio pitanje o važenju ove teze, s kojom opstaje ili pada teorijska autonomija istraživanja medija: “Kubizam je medijum načinio porukom. Zbog toga je Makluan, pišući svoju knjigu nakon pojave kubizma, mogao misliti da su mediji oduvek već bili poruka”<sup>18</sup>. Drugim rečima, može li se logika avangarde istorijski univerzalizovati? Može li se njena ključna teza primenjivati i na periode od kojih se ona distancirala, gradeći svoj identitet u normativnosti i isključivosti reza i prekida? Čini se da je odgovor na ovo pitanje dvoznačan.

S jedne strane, Makluan je teorijski potkrepio zbog čega ne možemo računati na isti efekat ukoliko neki tekst čitamo ili njegovo izvođenje posmatramo na pozornici. Iz nazgled bezazlenog pitanja o razlici između dejstva koji tekst postiže kada ga *čitamo* ili kada ga *slušamo*, proistekla je i Makluanova ideja o superiornosti medijskog u odnosu na konceptualno. Ta superiornost počiva na tezi o primatu audiovizuelne sfere u odnosu na logosferu. Drugim rečima, na moći medija da menjaju “obrasce opažanja”, što nijedna pojmovnost navodno nije kadra da učini: “Tehnološka dejstva se ne događaju na nivou mnjenja ili pojmova, nego stalno i bez ikakvog otpora menjaju čulne srazmere ili obrasce opažanja. Ozbiljan umetnik je jedina osoba koja je sposobna da se nekažnjeno sučeli sa tehnologijom, baš zbog toga što je stručnjak, svestan promena u čulnom opažanju”<sup>19</sup>. Da su se Hegelova *Fenomenologija duha* ili neki Huserlov rad našli na opsežnoj listi literature, knjiga *Understanding Media* bi verovatno drugačije izgledala.

---

16 U tom smislu Bimelova fenomenološka interpretacija Pikasa ne okleva da na više mesta pohvali kubizam zbog visokog stepena refleksije umetničkog zadatka. Walter Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart. Kafka/Proust/Picasso*, Den Haag 1968

17 “Shvatajući u trenutku totalne svesti, kubizam je iznenada oglasio da *medijum jeste poruka* ... Nije li to ono što se desilo u fizici, kao i u slikarstvu, poeziji i u komunikaciji”, Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, Mass./London 1998, str. 13 U daljem tekstu citati Makluana će biti dati u prevodu autora, ali će biti navedena i stranica prevoda. *Razumevanje opštita*, Beograd 1971, str. 47-48

18 Boris Grojs, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München/Wien 2000, str. 96

19 Marshall McLuhan, *Understanding Media*, isto, str. 18 prevod, str. 54

Naime, kod ta dva mislioca pojmovnost se pokazuje kao produktivan korektiv koji se ne zadržava samo u ravni apstrakcije, nego je itekako kadar da inicira prelaz s jednog načina opažanja na drugi. Međutim, u svoju odbranu Makluan bi mogao da uputi na svoje određenje umetnika, kao čoveka integralne svesti čija delatnost ne mora da ima nikakve veze sa umetnošću. Ključ koji je otvarao vrata avangarde bio je vezan za produbljenu medijalnu samosvest, a Makluanu je dao za pravo da, prema analogiji, pojam umetnika proširi i na sferu humanističkih nauka, tačnije svuda gde se povede računa o medijalnoj determinisanosti naših opažaja, a korelativno tome i saznanja.

Ipak, nije neophodno dokazivati da se naznake razvijene svesti o zavisnosti znanja od medija posredstvom kojeg se ono prenosi mogu uočiti još u antici. Svoje prethodnike Makluan je mogao prepoznati u Platonu ili Avgustinu, u fundamentalnim razlikama između govora i pisma iz *Fedra*, ili suprotstavljenosti *legere in silentio* i *clara lectio*. Ono što sačinjava njegovu *differentia specifica* sastoji se u pokušaju da se refleksija medija uspostavi na sistematski način, što podrazumeva i mogućnost da se u pojedinim istorijskim formacijama prepozna oblikovni učinak medija koji su u njima bili dominantni.

Doslovno uzevši, Grojs ima pravo kada tvrdi da Makluan prošlosti pripisuje avangardnu paradigmu, pošto za jednog Aristotela ili Mikelandela njihovi vlastiti mediji svakako *nisu bili poruke* nego su pre imali status *organona*. Kada jedan Heraklit kaže “Ukoliko ne slušate mene, već logos”, onda govori iz perspektive koja je suprotstavljena Makluanovoj, pošto insistira na superiornosti konceptualne u odnosu na medijsku sferu. Njemu je sasvim svejedno na koji način će biti recipirano ono što ima da kaže: da li ćemo to čuti od njega lično ili pročitati, minorno je pitanje u odnosu na razumevanje poruke koju on nastoji da nam saopšti. Doista, za većinu mislilaca i umetnika do avangarde medijum je bio *organon*, a ne poruka.

Međutim, ukoliko tvrdoglavo zahtevamo da teza *media is message* može biti primenjivana isključivo na period nakon avangarde, izlažemo se opasnosti da previdimo da je avangarda bila inicirana upravo od strane novih medija: “Možda je baš fotografija provela veliku revoluciju u tradicionalnim umetnostima. Slikar više nije mogao da prikazuje svet koji je bio sve više fotografisan. Umesto toga, on se okrenuo da obelodani unutrašnji proces stvaralaštva u ekspresionizmu i apstraktnoj umetnosti”<sup>20</sup>. Bez određene medijske konfiguracije, temeljni uvid avangarde ne bi bio moguć. Otuda je sasvim opravdano zameniti teze i odbaciti opciju prema kojoj je neopravdano univerzalizovati stav kubizma, i to u korist ispitivanja medijske uslovljenosti svakog stava, pa i onog koji prepoznaje značaj medijskog “uslova mogućnosti”. Ukratko, to što je avangarda otkrila da je za nju medijum poruka, ne znači da je nelegitimno istražiti “poruku” koju su mediji oblikovali u ranijim istorijskim epohama.

S druge strane, sprovođenje Makluanove zamisli u delo je iziskivalo i zavidan stepen istorijske svesti. Ona iziskuje kako produbljenu svest o čovekovoju istoričnosti, tako i pojamovnu aparaturu koja može da se sučeli sa zahtevima interpretacije istorijskih kontinuiteta i diskontinuiteta. Uzmemo li u obzir da se avangardni odnos prema tradiciji svodi na istorizam, odnosno na njegovu logiku prema kojoj svaki period ima svoje težište u samom sebi, onda se suočavamo i sa izazovom koji sledi iz činjenice da teorija

---

20 Marshall McLuhan, *Understanding Media*, isto, str. 194 prevod, 247



medija ujedno mora biti i svojevrsna filozofija povesti. Izvesno je da se na takav izazov ne može odgovoriti sredstvima istorizma, budući da njegova logika insistira na *jedinstvenosti i neponovljivosti* svake istorijske i kulturalne formacije, a Makluan izričito govori o posredovanju do kojeg dolazi u odnosu između starih i novih medija, i piše izvrsne stranice o karakteru “prerade” putem koje se uloga novih medija, između ostalih, sastoji i u preoblikovanju funkcije starih. Činjenica da je pozorište opstalo uprkos filmu i da muzeji nisu srušeni uprkos zahteva avangardi i nove konstitucije arhiva, daje za pravo Makluanu.

#### 4. FENOMENOLOGIJA MEDIJSKE SVESTI

Pored toga, njemu u prilog govori i visok stepen razumevanja čovekove povesnosti. Ona je demonstrirana u shvatanju da se mediji ne kaleme na ono što mi već jesmo. Ono što zovemo *sredstva komunikacije* zapravo nema funkciju sredstva. Za razliku od naivnog verovanja u mogućnost naše direktne komunikacije sa sadržajima, Makluan nam je demonstrirao konstitutivnu ulogu medija kroz koje se sadržaji oblikuju. Budući da nije isto da li smo neki stav ili iskaz čuli usmeno, pročitali u knjizi ili smo ga recipirali sa televizijskog ekrana, medijski faktor poprima status koji je nekada imala transcendentalna dimenzija svesti: “Komunikacijski mediji nisu katalizatori, nego imaju svoju vlastitu fiziku i hemiju koja prodire u svaki momenat društvene alhemije i promene”<sup>21</sup>.

Metaforičan govor o fizici i hemiji u potpunosti je kompatibilan sa avangardnim idejama o tome da umetnički mediji poseduju vlastito *vreme* i *prostor*. Kantove transcendentalne intuicije na taj način su konačno dobile oslonac na osnovu kojeg one prestaju da figuriraju kao puke forme, dobijajući istorijski uobličen sadržaj. Ukoliko više ne posmatramo medije kao pomoćna sredstva društvene komunikacije, nego pristanemo da u njima prepoznamo dinamički i delatni činilac koji doprinosi konstituciji naših intuicija prostora i vremena, postaće nam jasno zbog čega je doživljaj prostora i vremena fundamentalno različit kod šamana u pećini Altamire, u manastirskom okruženju srednjovekovnog monaha i kod savremenog korisnika interneta.

Prisetimo li se da je već post-kantovska filozofija naglašavala da se karakter i dometi sazajnih moći ne mogu ispitivati *sub specie aeternitatis*, niti se predmeti saznanja mogu prihvatiti kao ukočeni, fiksirani i bezvremeni, Makluanov doprinos toj tendenciji sastoji se u naglašavanju značaja *prelaza iz jednog vida svesti u drugi*. Citirajući Blejkovu poemu *Jerusalim*: “Ukoliko se menjaju opažajni organi, čini se da se menjaju i objekti opažanja”<sup>22</sup>, Makluan implicitno sugerise da konkretizovanje teorije medija upućuje na konstituciju svojevrsne *fenomenologije likova medijske svesti*. Njen odlučujući naglasak s pravom je stavljen na momente prevladavanja i međusobnog sučeljavanja

---

21 Marshall McLuhan, *Verbi-Voco-Visual Explorations*, New York/Frankfurt/Villefranche-sur-mer 1967, [str. 40]

22 Marshall McLuhan, *Understanding Media*, isto, str. 46, prevod str. 84

nja stare medijske forme sa novom: “Mi postajemo krajnje svesni kulturalnih modela i orijentacija kada prelazimo iz jednog preovlađujućeg vida svesti u drugi”<sup>23</sup>.

Međutim, premda Makluanova osnovna ideja implicira takvo sprovođenje, čitalac čija očekivanja od njegove teorije medija idu u pravcu sistematske fenomenologije svesti mora ostati razočaran. Umesto *fenomenološkog*, autor se odlučuje za *mozaički* pristup čija strategija je bliža kubističkom poliperspektivizmu od one koju demonstrira sistematsko-istorijska studija. Iz Makluanove perspektive, pristati na jedinstvo sistematskog i istorijskog značilo bi podleći istorijski anahronom, linearnom pristupu koji je iz osnova stran modernom elektronskom dobu: “Linearni prikaz je odbačen u korist prikaza koji naziva ‘mozaičkim’, a posredstvom tehnika, tesno vezanih uz pokret Dada ... on se nadao da će reprodukovati simultanu sadašnjost istorijske realnosti”<sup>24</sup>.

Hegel je mogao pisati *Fenomenologiju duha* na takav način, budući da je početak devetnaestog veka bio u znaku dominacije štampanih medija, dok integralni karakter elektronskog doba zahteva sasvim drugačiji pristup. Na osnovu te činjenice možemo odati priznanje Makluanu za konsekventno primenjivanje vlastitih pretpostavki, budući da je artikulacija njegovih teorijskih stavova verna medijskoj samosvesti vlastitog vremena, ali isto tako se možemo zapitati u kojoj meri integralno, “mitsko” vreme, karakteristično za elektronsko doba, može komunicirati sa istorijskim fenomenima. Čak i ukoliko prenebregnemo činjenicu da fenomenologija medijske svesti ne može funkcionisati samostalno, tj. mimo filozofsko-istorijske podrške<sup>25</sup>, teško ćemo pristati na mogućnost da se zadatak koji sebi Makluan postavlja može provesti iz perspektive istorizovane moderne svesti. Napokon, njegovi avangardni uzori se nikada ne bi odlučili na takav korak, budući da su jednoznačno diskvalifikovali relevantnost prošlosti za sadašnji trenutak.

Za razliku od njih, Makluanu je neophodna prošlost da bi razumeo svoje vreme. Na to ga je prinudio uvid da novi mediji destruiraju staru vlastitost, ali ih ne mogu u potpunosti anulirati, što drugim rečima znači da avangardni raskid sa prošloću nije moguće totalno provesti, a da on ne ostane fiktivan i deklarativan. To znači da je prodor istorijske svesti o medijima korelativan njihovoj vlastitoj istoričnosti. Međutim, uvid u tu korelaciju nije moguć uz pomoć logike sveobuhvatnosti i integralnog mišljenja koju zastupa Makluan, već samo uz podršku svojevrsne *genetičke analize*: “Da je Makluan bio u pravu, učeni ljudi na Sorboni bi i danas pisali svoje teze na latinskom”<sup>26</sup>.

Istini za volju, možda bi prihvatanje genetičke analize predstavljalo korak koji bi značajno približio Makluana antiutopijski struktuiranom, što znači i njemu suprotstavljenom, krilu teorije medija. Naime, upravo ono insistira na tezi da konkretan sadržaj čoveka i društva sačinjava njihova istorijska geneza, a da novi mediji posredstvom ap-

---

23 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, London 1962, str. 73. U prevodu na srpski jezik: *Gutenbergova galaksija. Nastajanje tipografskog čoveka*, Beograd 1973, prev. B. Vučićević, str. 92

24 Jonathan Miller, *McLuhan*, London 1971, str. 130

25 Rozenberg je u tom smislu s pravom kritikovao Makluana da se kod njega “Drama istorije redukuje na paradu čiji dubinski smisao je metamorfoza čoveka posredstvom medija”. Harold Rosenberg, “Une sorte de Whitman...”, u: *Pour ou contre McLuhan*, présente par G. E. Stearn, Paris 1969, str. 197

26 Režis Debre, *Uvod u mediologiju*, Beograd 2000, prev. M. Ivanović, str. 48

solutizovanja sadašnjeg trenutka u čovekovu egzistenciju uvode naglasak na trenutnom i površnom, čime ga zapravo otuđuju od njegovog vlastitog bića. Makluan bi takvu argumentaciju jednoznačno odbacio, i to na osnovu dva razloga. Za njega je potenciranje istoričnosti kao ključnog segmenta ljudskosti produkt koji potiče iz Gutenbergove radionice, što znači da neosnovano polaže prava na univerzalnost. S druge strane, pripisati oplemenjujuću ulogu starim medijima, i svoditi nove medije na agense otuđenja i dehumanizacije, pre označava postupak resentimana<sup>27</sup> prevladanih istorijskih oblika medijske svesti i nedorasle sentimentalnosti, nego ozbiljne teorije medija. Otuda, iz njegove perspektive, *antiutopija nije čitljiva kao mračna prognoza pogubne političke propagande koja uz pomoć novih medija destruiira duhovnost i humanost, nego pre svega kao rezignirani oproštaj literarnog sveta u nestajanju.*

## 5. OTUĐENJE KAO POSLEDICA NESRAZMERE MEĐU ČULIMA

Zbog toga će avangardni poziv na vernost vlastitom vremenu ostati merodavan i za Makluana: “Danas počinjemo da vodimo računa da novi mediji nisu samo mehaničke trice čija osobenost je da stvaraju svet iluzija, pošto oni kreiraju novi jezik neuporedive izražajne moći”<sup>28</sup>. U osobenosti tog poziva spada i sklonost da otuđujuće sklonosti, ukoliko o njima ima smisla govoriti, pripíše prošlosti koju valja ostaviti daleko iza sebe. Ukoliko današnji mediji ne kreiraju svet iluzija, kao što tvrde Makluanovi opONENTI, postavlja se pitanje da li su ga ikada kreirali? Drugim rečima, da li je ikada bilo umesno optužiti medije za otuđenje?

Idiom neuporedivosti (incomparable) se ne javlja slučajno u Makluanovoj odbrani novih medija. Njihova “podzemna” delatnost sastoji se u konfiguraciji novovrsnih izraza, što prevashodno podrazumeva rekonfiguraciju međusobnog odnosa snaga među čovekovim čulima. Sličnu ulogu su imali i mediji u prošlosti, s tim što je ona uvek rezultirala donekle izmenjenom konstelacijom. U pozadini stava da su novi mediji neuporedivi, krije se upozorenje da ih mi ne smemo tumačiti uz pomoć kriterijuma koje smo nasledili od starih medija. Ukoliko bismo to upozorenje uopštili, došli bismo do zaključka da je besmisleno povezivati medije i ideju čovekovog otuđenja. U svakom dobu je postojala dominacija određenih medija, da bi onda nastupio period novih medija, praćen bučnim protestima starih medija zbog dobijanja podređene uloge. U tom pogledu, Makluanov istorizam je neumoljiv.

---

27 Ukoliko se saglasimo sa Kostelanecom da svaki medijum “stvara publiku čija je ljubav prema njemu veća od zanimanja za njegovu sadržinu” (Ričard Kostelanec, “Maršal Makluan – prvosveštenik elektronskog sela”, u: *Makluanova galaksija*, Beograd 1971, prev. S. Đorđević, str. 27), onda je i razumljivo nezadovoljstvo čoveka čija vezanost biva potisnuta i obesmišljena od strane novih medija. Da bismo ilustrovali o čemu se radi, dovoljno je da se setimo agresivnog stava renesansnog kolekcionara kaligrafski pisanih knjiga prema pojavi bezličnih štampanih knjiga. Budući da je bio uveren da se sadržaji uzvišene duhovnosti moraju prenositi posredstvom luksuzno opremljene knjige, vrhunskog pergamenta i zapisa, za njega je pojava štampane knjige bila identična sa slomom duhovnosti, a ne sa njenim omasovljenjem i individuacijom, do kojih je faktički došlo.

28 Marshall McLuhan, “Nous commençons aujourd’hui...”, u: *Pour ou contre McLuhan*, isto, str. 102

To znači da je neminovno pogrešno jadikovati zbog nastajućih promena u kojima novi mediji destruiraju staru vlastitost, pošto se upravo te vlastitosti moramo odreći da bismo bili na nivou vlastitog istorijskog trenutka. Najnepoželjniji svesni sadržaj avangardno raspoloženog teoretičara medija valja denuncirati u vidu inertnog prisustva preživelih oblika svesti koji su kreirani od strane nekada dominantnih medija: “Naše najimpresivnije reči i misli nas izdaju referišući na ono što je ranije postojalo, a ne na sadašnje”<sup>29</sup>.

Samosvest za Makluana pre svega implicira *razumevanje medijske oblikovanosti naše svesti*. Ukoliko je tako, onda nemamo razloga da određenim istorijskim likovima duha damo prednost u odnosu na neke druge, pošto su svi oni jednako izneseni na površinu posredstvom dominantnih medija. Prihvatimo li da nema smisla optuživati medije za konstrukciju stranosti, onda je i medijski orijentisano traganje za odnosom slobode i otuđenosti unapred osuđeno na propast, a pojam otuđenosti se svodi na nesnalazjenje inertnih oblika medijske svesti u novonastalim okolnostima. Međutim, kada se udaljimo od ovog načelnog nivoa i više pažnje posvetimo Makluanovim konkretnim interpretacijama pojedinih razdoblja medijske istorije neminovno ćemo doći do drugačijih zaključaka.

Specifičnost medijskog kanalisanja naše čulnosti sastoji se u konstituciji određene srazmere, odnosno nesrazmere među čulima: “Cena koju plaćamo za specijalna tehnološka oruđa, bilo da se radi o točku, azbuci ili radiju, jeste činjenica da ovi enormni *produžeci* čula čine *zatvorene* sisteme. Naša privatna čula nisu zatvoreni sistemi, već se stalno prevode jedno na drugo u onom iskustvu koje nazivamo svešću. Nove tehnologije, poput naših privatnih čula, sada iziskuju uzajamno delovanje i srazmeru koja omogućuje *racionalno* naporedo postojanje”<sup>30</sup>. Razlika između otvorenog i zatvorenog, prirodnog i veštačkog, načinjena je sa namerom da se ispita *dejstvo*, a ne *značenje*. Ključna orijentacija u tom ispitivanju oslonjena je na uvid da naša čula nemaju bezvremeno ustrojstvo koje je u prilici da svoje ograničenosti u većoj ili manjoj meri proširi medijskim pomagalima. Naprotiv, veštački i zatvoren karakter medijskih “*produžetaka*” svedoči o činjenici da mediji naprosto *doprinose disharmoniji među čulima*. Neki mediji favorizuju neka čula nauštrb nekih drugih, što se direktno odražava i na čovekovo samorazumevanje. Zbog toga se uzajamno delovanje među čulima preporučilo Makluanu kao pouzdano sredstvo za razumevanje medija.

U skladu sa tim uvidom, moderno doba je za Makluana prožeto duhom Gutenbergovog otkrića. Moderni čovek je tipografski čovek, a njegova osobenost se sastoji u dominaciji oka nad ostalim čulima. Za razliku od sinestetičkog čula sluha koje je dominiralo u plemenskom svetu, oko je neutralno i hladno, tako da omogućuje distanciranu refleksiju i individuaciju, ali isto tako pruža priliku da se u komunikaciji potiskuju osećanja. Makluan je uveren da, ukoliko bismo na osnovu uzajamnog delovanja među čulima postavili pitanje o medijskoj konstrukciji stranog, onda bismo dospeli do zapanjujućeg odgovora da je moderni čovek otuđen u najvećoj meri. Epoha koja se ogrnula zastavama slobode i prosvetčivanja, zapravo je počivala na medijskom intenziviranju

---

29 Marshall McLuhan, *Verbi-Voco-Visual Explorations*, isto, [str. 51]

30 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, isto, str. 5; *Gutenbergova galaksija*, isto, str. 16

otuđenja. Osuđujući čoveka na kontinuiranu vizuelizaciju i na odstranjivanje emotivnih sadržaja iz svesti o predmetnom svetu, tipografski čovek je u Dekartovom usamljenom meditirajućem pojedincu pronašao svoj idealni tip. Njegov odnos prema zajednici je principijelno asocijalan, dok se njegova sloboda, umesto za pripadanje i za istinsku društvenu interakciju, radije odlučuje za samoizolaciju. Veoma često, ona se ostvaruje i radi očuvanja jedinstvenog postignuća tipografskog doba: *vlastite tačke posmatranja*, oko koje se konstituišu dve velike moderne formacije: egoizam i nacionalizam.

Za razliku od nekadašnjeg svestranog učešća koje podrazumeva burnu smenu akcije i reakcije, građanska zajednica se konstituisala na saobražavanju i na pristojnosti: "Tipografska logika je stvorila čoveka sa strane, otuđenog čoveka ..."31. Stavljajući vizuelnu sferu u prvi plan, Gutenbergovo otkriće je zaoštrilo "rascep glave i srca", tako da "krivce" za suprotstavljenost čulne i duhovne sfere više ne treba tražiti na adresi platonizma ili hrišćanstva, nego isto tako i u otuđenoj svesti čija komunikacija sa drugima najčešće biva konstituisana u distanciranom susretu sa štampanim medijem: pismima, knjigama, časopisima. Viševekovni period vladavine vizuelizacije ujedno je i doba podaništva ostalih čula. Ukoliko se često ponavljana analogija prema kojoj je moderni čovek vizuelni Narcis može smatrati umesnom, onda njeno značenje više ne treba vezivati za satiričnu pozu moći samozaljubljenog hiperegoizma, nego za dijagnozu otupelosti, za posledicu kultivisanja specijalizovanog nadražaja. Makluanova neurološka preambula za teoriju medija glasi da *otupelost nervnog sistema* neminovno predstavlja njegov odgovor na "bombardovanje" jednog čula.

Naracije koje upozoravaju na opasnost masovnog otuđenja, prema kojima se mašinerija dehumanizacije pokreće zahvaljujući nehumanom ustrojstvu kapitalizma, ili pak uskogrudosti i borniranosti svakog "izma", na taj način dobijaju neočekivanog konkurenta - vizuelni svet. Poverenje u njegova oplemenjujuća dejstva previdelo je mogućnost suprotnog efekta. Ekspert u vizuelizaciji nije osoba kojoj je pošlo za rukom da ostvari najprisniji mogući kontakt sa svetom32, nego je samo prvak u uspešnom podnošenju narkoze. Nesumnjivo je da bismo s pravom odbili da stavimo znak jednakosti između stanja izazvanog nezaposlenošću ili neljudskim tretmanom i ulogom na radnom mestu sa deformacijama svesti izazvanim sistematskim potiskivanjem nevizuelne sfere. Međutim, jednako malo je sporno da nas je iskustvo sa različitim likovima otuđenja odavno naučilo da ono postaje najtegnobnije tamo gde se ne uočava i ne primećuje. Ukoliko tome dodamo i glasove o kraju literarnog doba koji su stizali sa različitih strana, onda se ogroman interes za Makluanove stavove možda može prepoznati u njihovom optimizmu. Za razliku od antiutopijskih protesta radi očuvanja humanosti otelovljene u duhu štampanih medija, za Makluana vest o kraju Gutenbergove vladavine poprima status *blagovesti*.

Makluanovo poimanje modernog čoveka kao otuđenog ukazuje nam da "prevođenje" vizuelnog na jezike ostalih čula u Gutenbergovoj eri nije obavljano na zadovoljavajući način. Premda njegova teorija medija počiva na pretpostavci da "definiciji

---

31 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, isto. 212; *Gutenbergova galaksija*, isto, str. 242

32 Zanimljivo je da je mislilac poput Atalija nedavno posegnuo za argumentom tipičnim za Makluanovo razumevanje medija: "Zapadnjačka spoznaja već dvadeset pet vekova pokušava da vidi svet. Ne shvata da se svet ne gleda, već sluša". Žak Atali, *Buka. Ogled o političkoj ekonomiji muzike*, Beograd 2007, prev. E. Prohić, str. 7

vodećeg medija pripada i to, da ga u stvari nije moguće izbjeći<sup>33</sup>, dominacija vodećeg medija ne mora nužno da znači i njegovu *diktaturu*. Budući da je racionalnost za njega istovjetna sa *harmonizovanom čulnošću*, sa *srazmerom* među čulima koja nakon plemenskog čoveka više ne postoji sama po sebi, odgovor na izazove medija se ne sastoji u rezigniranom protestu, nego u pokazivanju modela na osnovu kojih se narušena srazmera može ponovo uspostaviti. Ukoliko se, u pokušaju da pronađemo odgovarajući model, za pomoć obratimo savremenoj fenomenologiji i neurologiji, doći ćemo do novih formulacija starog uvida: “Refleksija i prijemčivost oblikuju dvostruki sloj saznanja i afekcije, dinamički otkrivajući jedno drugo u međusobnom povezivanju, sve do tačke u kojoj sazajna refleksija i afektivna otvorenost prestaju da budu suprotstavljeni u procesu osveščivanja, oblikujući ne-dualnost<sup>34</sup>”.

Prisna veza refleksije i afekcije na kojoj insistiraju savremeni autori samo je odjek poznatog zahteva za jedinstvom spontanosti i receptivnosti u kojem više neće biti mesta za hijerarhiju, za naglašen primat refleksivnog u odnosu na čulno. Ono što je kod Ničea imalo provokativan naboj, usmeren protiv primata duhovnosti u odnosu na čulnost, u tezi o *velikom umu tela*, savremenom mišljenju je postalo gotovo samorazumljivo. Međutim, srodnost Ničeovog mišljenja sa njegovim filozofskim prethodnicima sastoji se u pretpostavci da postoji *jedinstvo čula*, u smislu čvrste međusobne interakcije i komplementarnosti pojedinih čula. Ona podrazumeva da je među pojedinim čulima uvek već uspostavljena produktivna saradnja, što Kantu daje za pravo da u jedini govori o *čulnoj raznolikosti*, a Hegelu o *čulnoj neposrednosti*, a da pri tom ne moraju voditi računa o kojem čulu se konkretno radi. Štaviše, Merlo-Ponti će govoriti o tome da sinestetički opažaj nije nikakav izuzetak, nego pravilo transverzalnog karaktera naših čula: “Čula se prevode jedno u drugo, a da im za to nije potreban prevodilac<sup>35</sup>”.

*Nasuprot filozofima, Makluan insistira na stavu da je jedinstvo čula u modernom svetu fiktivno. Uzajamno delovanje čula uvek pretpostavlja medijski kreiranu neravnotežu među čulima.* Filozof otuda više nije samo stručnjak za transcendenciju, nego i terapeut čula, spreman da favorizuje određene opažajne kodove koji će kompenzovati potisnuta čulna iskustva i na taj način doprineti uspostavljanju istinskog *jedinstva čula*. Budući da je dvadesetovekovnoj filozofiji pošlo za rukom da odbaci hijerarhiju duhovnosti i čulnosti, preostalo joj je da ukine faktički postojeću hijerarhiju među samim čulima. Kraj te hijerarhije označiće i kraj medijske proizvodnje otuđenja.

Makluanov “medijski optimizam” temelji se na uverenju da je nakon *Gutenbergovog* doba stupilo *Markonijevo* doba, što znači da čulo vida više nije povlašćeno. Ukoliko priznamo nedostatke *Gutenbergovog* doba, onda će i sam naziv *audio-vizuelni*, govoriti u prilog kapaciteta novih medija da doprinesu uspostavljanju narušene ravnoteže. Dubinski doživljaji, ponovno oživljavanje izgubljene sinestezije i oporavak moći uobrazilje i fantazije istaknuti su kao dragocen arsenal efekata televizije. Za razliku od *Encensbergera* koji će u televiziji prepoznati nulti medijum, “budističku mašinu” koju

33 Peter Ludes, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Berlin 2003, str. 30

34 N. Depraz/F. Varela/P. Vermersch, *On Becoming Aware: a pragmatics of experiencing*, Amsterdam/Philadelphia 2003, str. 42

35 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, str. 271

čovjek uključuje “da bi sebe isključio”<sup>36</sup>, aparat magijskog dejstva čija funkcija se svodi na podsticanje samogubljenja i samozaborava, na dobrovoljni beg u ništavilo, Makluan će u njenim dejstvima razaznati *renesansu integralne svesti*. Nakon distancirane homogenosti pisma, nastupa era intenzivnog učešća, neposrednijeg odnosa sa svetom u kojem dominiraju diskontinuitet i heterogenost. Makluanovo razumevanje televizijskog medija implicira ostvarenje starog avangardnog sna o rušenju distance koja nas deli od dubinskog doživljaja stvarnosti, o “odsustvu svake kontrole od strane uma”<sup>37</sup>. Štaviše, televizija obavlja i neuporedivu obrazovnu funkciju, koja nije vezana za poučne sadržaje koje može emitovati, nego za školu neposrednosti, za vežbanje u “totalnom učešću”: “Putem mozaičke televizijske slike mladi ostvaruju totalnu uključenost u sveobuhvatno sada. Ova promena stava nema nikakve veze sa programom i ostala bi ista čak i kada bi se program u potpunosti sastojao od najviših sadržaja”<sup>38</sup>.

Četiri decenije nakon publikovanja ključnih Makluanovih radova, svedoci smo nepreglednog spiska literature koja prikazuje enormne kapacitete televizijskih, ali i drugih audiovizuelnih medija, u pogledu generisanja otuđenosti. Makluanovo obećanje integralnog prisustva i nove društvenosti, najčešće je deformisano u dezintegrirano odsustvo, u novu asocijalnost čija osobenost se sastoji u usamljenom konzumiranju kulturalnih sadržaja. Učešće u sadašnjosti svedeno je na njenu simulaciju u intimnoj kućnoj atmosferi, a nju više nije neophodno napuštati da bi se pogledao neki film ili poslušao koncert, što neminovno uključuje i kakav-takav susret sa drugim ljudima: “Poruka medijuma postala je poruka o nemoći pojedinca”<sup>39</sup>.

Kultura sumnje u iskrenost i verodostojnost medijskih sadržaja u međuvremenu je postala samorazumljiva karakteristika obrazovanosti. Antiutopijsko raspoloženje savremenih gledalaca impregnirano je sumnjom, pošto današnji senzibilitet, lišen poverenja u budućnost, više ne želi da žrtvuje svoju sadašnjost na oltaru “sveobuhvatne informisanosti”. Rasplamsali sukob štampanih i elektronskih medija još uvek nije odlučan, mada smo svedoci sve intenzivnijeg prodora knjiga i novina i tamo gde ih Makluan ne bi očekivao. Uklapanje mozaičkog i linearnog na stranicama knjiga i časopisa distribuiranih internetom signalizira nam mogućnosti pomirenja Gutenbergovog i Markonijeveg sveta. Pored toga, uz pomoć naglaska na integralnom, simultanom vremenu mi nikako ne možemo objasniti činjenicu da je jedan od gledanijih televizijskih kanala *History Chanel*. Još manje bi nam moglo biti jasno zbog čega se svakidašnje sučeljavanje sa *porukama* novih medija svodi na očajnički protest visoke kulture, čiji sadržaji se proteruju u najmanje gledane termine. Međutim, pitanje je koliko bismo o razmerama tog sukoba danas uopšte razmišljali da nije bilo spornih, ali nesumnjivo lucidnih Makluanovih analiza. Među njima se danas čine posebno aktuelnima refleksije o *kontroli medija*, o neophodnosti da se nasleđeni rezon kritike koji počiva na akademskoj, knjiškoj argumentaciji upotpuni drugim modelima. Drugim rečima, Makluan je u pravu kada tvrdi da su dometi naše društvene reakcije na medije prikladni samo kada

36 Hans Magnus Encensberger, *Ogledi*, Novi Sad 1994, prev. Z. Krasni, str. 85

37 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1963, str. 37

38 Marshall McLuhan, *Understanding Media*, isto, str. 335, prevod str. 405

39 Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, isto, str. 98

je reč o štampi, pošto nismo u prilici da imanentno pridemo novim medijima i nemamo direktan pristup njihovim porukama. U tom pogledu, njegovi stavovi koincidiraju sa Valdenfelsovima: “*Drugačije viđenje se ne poklapa sa drugačijim opisivanjem i drugačijim tumačenjem*”<sup>40</sup>.

Međutim, za zadobijanje *drugačijeg viđenja* najpre je neophodno da napustimo površne suprotnosti kojima se Makluan obilato služio: vizuelno vs. organsko, organsko vs. mehaničko, pojedinac vs. pleme – i da ne ispuštamo iz vida da je čovekov odnos prema svetu *uvek indirektan*, čak i tada kada ga doživljava na direktan, naposredan način<sup>41</sup> - a onda s pravom u budućnosti možemo očekivati produktivne korake na putu ka ostvarivanju ideje o neophodnosti “zaštite od medijskih padavina”. Kada je uspešna, analiza medija nije ništa drugo nego oblik normalizovanja<sup>42</sup>, socijalna podrška protiv novih oblika medijski potenciranog siromaštva.

Ukoliko postavimo sve aktuelnije pitanje o odgovornosti teoretičara medija, onda se približavamo tački na kojoj se Makluanova zapažanja o kontroli medija dodiruju sa stavovima njegovih oponenta. Bez obzira na različite predstave o čoveku budućnosti, oni jednako zastupaju stav o odgovornosti teoretičara medija u pogledu ublažavanja negativnih efekata medija i afirmisanja pozitivnih. U Makluanovoj poetizovanoj verziji, taj stav izgleda ovako: “Umetnik je istoričar budućnosti pošto koristi nezapažene mogućnosti sadašnjosti”<sup>43</sup>. Ukazivanje na nezapažene mogućnosti samo po sebi je dobrodošlo i biće jednako pozdravljeno, bez obzira da li je reč o futuristički nastrojenim, avangardnim teoretičarima medija, ili o antiutopijskim kritičarima medija čija kultura sumnje pre svega nastoji da nas zaštiti od klopki prošlosti.

Kada je reč o onome što je u obe koncepcije teorije medija ostalo nezapaženo, onda je upadljiva njihova sklonost ka tematizovanju otuđenja u negativnom smislu reči, a zanemarivanje pitanja afirmativnog *potuđivanja*, medijski aficirane transformacije vlastitosti u smeru humanizovanja, a ne otuđenja. Ukoliko bismo poklonili više pažnje takvoj strategiji, budući modeli kontrole medija bi imali znatno više izgleda da uspeju. Posebno kada im pođe za rukom da nadmaše uvrežene predstave o nedodirljivosti vlastitog putem dinamički strukturiranog iskustva koje bogate pojedinca ukazujući mu na nove iskustvene mogućnosti. Pri tom se preporučuje mnogo intenzivniji stepen saradnje sa filozofijom od onog kojem je bio sklon Makluan, bez obzira što ta saradnja rizikuje da “referiše na ono što je ranije postojalo”. Čak i kada su medijski proizvedene, strukture otuđenja jesu nešto “staro”, sa čim ne možemo izaći na kraj jednostavnim okretanjem ka novom.

---

40 Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt a/M 1999, str. 153-154

41 Nije nimalo slučajno da je Plesnerov drugi antropološki zakon naslovljen u Hegelovom duhu, kao *zakon posredovane neposrednosti*.

42 Bernhard Waldenfels, *Philosophisches Tagebuch. Aus der Werkstatt des Denkens 1980-2005*, München 2008, str. 2008

43 Marshall McLuhan, “Third program in the human age”, u: *Verbi-Voco-Visual Explorations*, isto, str. 17



DRAGAN PROLE  
Faculty of Philosophy, Novi Sad

THE CONSTRUCTION OF THE FOREIGN IN MEDIA  
*McLuhan's Critics on Gutenberg Era and the Hope in New Media*

**Abstract:** The aim of this paper is to face basic theses of avant-garde and anti-utopia with Marshal McLuhan's opinion on connection of alienation and media. Consideration of two competent theories of media in context of strategy of avant-garde and anti-utopia seems to be recommended, as for productive measuring of their capabilities and limits, as well as for consideration of the one of the central questions of our contemporaneity, which is related to the effects and influences of new mass media, which are usually being recognized in the problem of foreignness, in regard to alienation. In the second part of this paper, the author examines McLuhan's understanding of alienation as a consequence of disproportion between sense ratios, and related to that, his critique of typographic man. After establishing the limits of his optimistic expectations from new audio-visual media to give the key contribution to desalination and rebirth of the new type of the integral man, the author emphasizes the actuality of McLuhan's idea of control by studying the new perception models.

**Keywords:** McLuhan, The Philosophy of Media, Avant-garde, Anti-utopia, Alienation