

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XVI међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(29–30. X 2021)

Књига II

РОМАН И ГРАД:
50 година *Романа о Лондону*, 100 година *Уликса*

Уређивачки одбор

Мр Зоран Комадина, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Никола Бубања, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Мирјана Мишковић-Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
Др Зринка Блажевић, редовни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредници

Др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)
Др Часлав Николић, ванредни професор

Рецензенти

Др Душан Иванић, редовни професор (Београд)
Др Александар Јерков, редовни професор (Београд)
Др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)
Др Богуслав Зиелински, редовни професор (Познањ, Пољска)
Др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)
Др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)
Др Ала Татаренко, ванредни професор (Лавов, Украјина)

*Издавање овог зборника подржало је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије*

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XVI међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(29–30. X 2021)

Књига II

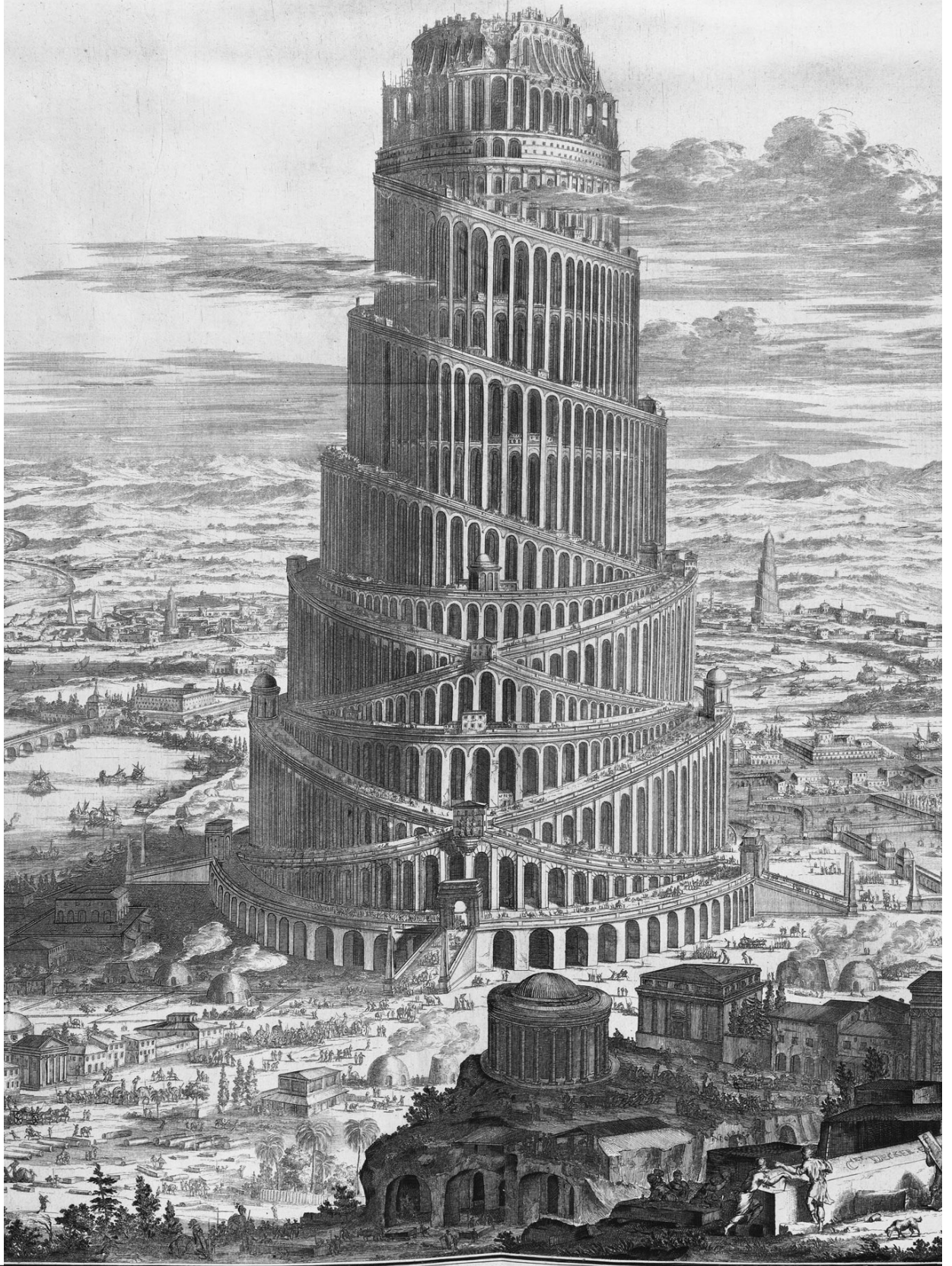
РОМАН И ГРАД:
50 година *Романа о Лондону*,
100 година *Уликса*

Уредници
Проф. др Драган Бошковић
Проф. др Часлав Николић

Крагујевац, 2022.

Prospectus Turris Babylonice ex Præscripto R. Adm. Patris Athanasij Kircheri Soc. Jesu.

TURRIS BABEL



САДРЖАЈ

О КЊИГАМА СА XVI МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА
„СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ” / 5

О КЊИЖЕВНОКУЛТУРОЛОШКОЈ КЊИЗИ
СА XVI МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 9

Zoran PAUNOVIĆ
DŽOJSOV TRST / 17

Сашиа Ж. РАДОВАНОВИЋ
ЗАРАТУСТРА И ВЕЛИКИ ГРАД – ПРОБЛЕМ ЗАВИЧАЈА / 25

Марија В. ЛОЈАНИЦА
КА НОВОЈ ПОЕТИЦИ УРБАНОГ ПРОСТОРА:
ОВОГА ПУТА О ПОКРЕТУ / 33

Светиљана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ
АРХИТЕКТУРА URBS-РОМАНА И ВЕЧНА ЗАГОНЕТКА
КВАДРАТУРЕ КРУГА (Ф. КАФКА, ПРОЦЕС) / 41

Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ
„КО ЋЕ НАМ РЕЋИ ШТА ЈЕ БЕОГРАД?” –
КА ПОЕТИЦИ РЕАЛИСТИЧКОГ ГРАДА / 59

Јелена З. МИЛИЋ
ВИШЕ ОД ГРАДА:
БЕОГРАД У СРПСКОЈ РЕАЛИСТИЧКОЈ ПРОЗИ / 71

Часлав В. НИКОЛИЋ
„КАКО ЈЕ ЧУДНА ТА НОЋ”:
НОЋ И ГРАД У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 87

Луна М. ГРАДИНШЋАК
(АНТИ)СУМАТРАИЗАМ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 93

Данијела М. ЈАЊИЋ
СЛИКА РИМА ПРЕМА ЗНАЧЕЊУ СВАКОДНЕВНИХ ОБРОКА У
РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 103

Софија Д. ФИЛИПОВ РАДУЛОВИЋ
О КЊИЗИ КОЈЕ НЕМА У РОМАНУ О ЛОНДОНУ / 111

Предраг З. ПЕТРОВИЋ
ЕКЛИСИОЛОШКА ПРОЈЕКЦИЈА БИБЛИЈСКОГ
(ЛИТЕРАРНОГ) СИМБОЛА ГРАД / 119

Анка Ж. СИМИЋ
МАНАСТИР МАНАСИЈА КАО СИМБОЛ ГРАДА У
ДЕЛУ КОНСТАНТИНА ФИЛОЗОФА / 131

Маја М. АНЂЕЛКОВИЋ
„ОБНОВИ СЕ ГРАД”: ТРАГОМ ПИСАНИХ ПОМЕНА
О СТУДЕНИЧКОМ ГРАДУ / 139

Ђорђе Д. ЛАЗАРЕВИЋ

СЛИКА ГРАДА-ЦРКВЕ У АПОКРИФУ О ЈОСИФУ И АСЕНЕТИ / 155

Александра Д. МАТИЋ

ГАСТРОНОМСКЕ МАНИФЕСТАЦИЈЕ ИДЕНТИТЕТА
СРЕДЊОВЕКОВНОГ ГРАДА СМЕДЕРЕВА У РОМАНУ
ДЕСПОТ И ЖРТВА ДОБРИЛА НЕНАДИЋА / 163

Ђорђе М. ЂУРЂЕВИЋ

АНГЕЛОЛОШКА АРХИТЕКТУРА РОМАНЕСКНИХ СВЕТОВА
ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ НАРАТИВНЕ ТЕОЛОГИЈЕ / 173

Владимир Б. ПЕРИЋ

ДАДАПОЛИС: МЕТАМОРФОЗА ПОЕТИКЕ
МОНУМЕНТАЛНОГ У ПОЕТИКУ РУШЕВИНА / 191

Александра В. ЧЕБАШЕК

ГРАД, ИДЕНТИТЕТ И ПИСАЊЕ У РОМАНУ *ЛИСТ НА
КОРИЦИ ХЛЕБА* СРЂАНА ВАЉАРЕВИЋА / 199

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ

СЕМИОТИКА ГРАДСКОГ БУВЉАКА У РОМАНУ *НИШТА
НИЈЕ НИЧИЈЕ* БОЈАНА САВИЋА ОСТОЈИЋА / 211

Александра М. ЦВЕТКОВИЋ

„ПЕВАЧИ УСНУЛЕ ПРЕСТОНИЦЕ” (КРАГУЈЕВАЦ У
ПЕСНИШТВУ И ПЕСНИШТВО У КРАГУЈЕВЦУ) / 219

Биљана С. ТЕШАНОВИЋ

НАДРЕАЛИСТИЧКИ ПОМАК У ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈИ
ГРАДА: АРАГОНОВ СЕЉАК ИЗ ПАРИЗА / 233

Марија М. ПАНИЋ

ПРИКАЗ УРБАНОГ РАЗВОЈА КАНАДЕ
У КВЕБЕЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ / 247

Кашарина В. МЕЛИЋ

ГРАД КАО РУШЕВИНА ПРОШЛОСТИ ИЛИ
КАРТОГРАФИЈА ДУХОВА: ЗЕБАЛД / 255

Наташа П. РАКИЋ

УЛИЦАМА МАРСЕЉА – ТРАГОМ АНЕ ЗЕГЕРС
И ВАЛТЕРА БЕНЈАМИНА / 267

Милош М. ЈОВАНОВИЋ

КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКЕ И КУЛТУРНОИСТОРИЈСКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ
ФИГУРЕ ГРАДА У НЕМАЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ РЕНЕСАНСЕ / 279

Виолета М. ЈАЊАТОВИЋ

ИЗМЕЂУ ОРИЈЕНТА И ОКЦИДЕНТА:
СЛИКЕ БУКУРЕШТА У ОЧИМА ПУТОПИСАЦА / 287

Мирјана М. СЕКУЛИЋ

ГРАДОВИ НА ОБАЛАМА ДУНАВА: ОД ЕВРОПЕ КА
ОРИЈЕНТУ СА БЛАСКОМ ИБАЊЕСОМ / 307

Светлана В. СТЕВАНОВИЋ

БАРСЕЛОНА У РОМАНУ *НИШТА* КАРМЕН ЛАФОРЕТ / 317

Александра З. СТОЈАНОВИЋ

ОД СТАКЛЕНОГ ГРАДА ДО БЕТОНСКОГ МИНИСТАРСТВА:
ЕВОЛУЦИЈА НАДЗОРА У РОМАНИМА МИ ЈЕВГЕНИЈА
ЗАМЈАТИНА И 1984 ЦОРЦА ОРВЕЛА / 331

Милица А. КАНДИЋ и Нина М. ПЕТРОВИЋ

САН ФРАНЦИСКО: ПОСТАПОКАЛИПТИЧНИ ГРАД-СИМУЛАКРУМ / 343

Милица С. СТАНКОВИЋ

ПОСТМОДЕРНИ ГРАД У РОМАНИМА БЕЛИ ШУМ
И ТАЧКА ОМЕГА ДОНА ДЕЛИЛА / 353

Никола М. ЂУРАН

УРБАНА КУЛТУРА И МЕТАФИЗИКА ИДЕНТИТЕТА У
РОМАНУ ХУМБОЛТОВ ДАР СОЛА БЕЛОУА / 365

Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

ЕЛЕМЕНТИ БАЈКЕ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 375

Душан Р. ЖИВКОВИЋ

СЛИКЕ ГРАДОВА И ТРАУМЕ ВЕЛИКОГ РАТА
У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 385

Александра СТЕВАНОВИЋ

ГРАД, ЕГЗИЛ И ПЕРО:
ПУТОПИСНА ПОЕТИКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ
И КНЕЗА БОЖИДАРА КАРАЂОРЂЕВИЋА / 399

Катарина С. ЛАЗИЋ

ГРАД У ДЕЛИМА ИВЕ АНДРИЋА / 409

Бојан ЧОЛАК

СЛИКА ГРАДА/ГРАЂАНА У ЗБИРЦИ ПРИМОРСКЕ
ДУШЕ ИВА ЂИПИКА / 423

Ђорђе Н. КЕБАРА и Сиван М. МИЛОВАНОВИЋ (Данијел ПЕРАХИЈА)

РЕЛИГИЈА КАО МОДЕЛ КУЛТУРЕ У ПУТОПИСУ
ГРАДОВИ И ХИМЕРЕ ЈОВАНА ДУЧИЋА / 433

Оља С. ВАСИЛЕВА

ТЕСТАМЕНТАРНИ ГРАД АРСЕНИЈА ЊЕГОВАНА / 443

Иван В. ЦВЕТАНОВИЋ

МИТСКИ ГРАДОВИ И МЕСТА
У ИМАГИНАЦИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 453

Марија М. ГРУЈИЋ

РОМАН О ЛОНДОНУ: ГРАД КАО ПАРАДИГМА КОНФЛИКТА
ИЗМЕЂУ ИНДИВИДУЕ И ПОПУЛИЗМА / 463

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ

АЛИЈЕНАЦИЈА У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 473

Bojana L. AĆAMOVIC i Isidora B. BELIC

ULOGA JAVNIH PROSTORA GRADA U OBLIKOVANJU
IDENTITETA JUNAKA ULIKSA I ROMANA O LONDONU / 483

Borjanka Z. ĐERIĆ DRAGIČEVIĆ
DŽOJSOV PORTRET DABLINA:

JUNAK U LAVIRINTU POSTMODERNOG MITA / 493

Dubravka K. BOGUTOVAC

GRAD KAO SINEGDOHA, BIVSTVOVANJE KAO EGZIL / 501

Gordana M. TODORIĆ

JERUSALIM ROĐEN IZ SNA, ILI: SLUČAJ AMOSA OZA / 511

Maria GRAZIA MALAGUTI

VIAGGIO LETTERARIO ALLA RICERCA DEL FILO DI

ARIANNA NELLA METROPOLI MODERNA / 519

Giovanni BARRACCO

LOS ANGELES: CITTÀ DEL SOGNO, CITTÀ DELL'ILLUSIONE. LA METROPOLI
COME SPECCHIO POSTMODERNO DELLA CRISI DEL SOGGETTO E DELLA
CULTURA OCCIDENTALE IN *TRENO DI PANNA* DI ANDREA DE CARLO / 529

Милица М. СПРЕМИЋ КОНЧАР

ENCOMIUM URBIS У ЕНГЛЕСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ / 539

Томислав М. ПАВЛОВИЋ

У „ГРАДУ БЕЗ ЗИДОВА” В. Х. ОДНА / 549

Азра А. МУШОВИЋ

РОМАНСА О ГРАДУ – Ф. СКОТ ФИЦЦЕРАЛД, ВЕЛИКИ
ГЕТСБИ И ЊУЈОРК КАО „ИЗГУБЉЕНИ ГРАД” / 559

Јована М. КОПАЊА

МОДЕРНИСТИЧКА ПРЕДСТАВА

О ГРАДУ КАО ИЗВОРУ ЗЛА – ГРАД (ЖЕНА) ТЕЛО / 573

Оливера С. МАРКОВИЋ

ГРАД КАО ПАЛИМПСЕСТ У КУЦИЈЕВОМ РОМАНУ *МЛАДОСТ* / 587

Sofija P. TODOROV

BIBLIJSKI PODTEKST I MOTIV GRADA KAO MESTA ZLA
U ROMANU *MI JE VGENIJA ZAMJATINA* / 599

Jasmina M. AHMETAGIĆ

POETIKA GRADA KAO POETIKA ROMANA:

SARAJEVO U OPUSU DŽEVADA KARAHASANA / 607

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ

ПРИЧАЈУ ЛИ СЕ У ГРАДОВИМА (СТАРЕ) ПРИЧЕ О ДУХОВИМА?

Фолклор – по(с)ткултура – поетика „*памћења*” – литература / 617

Соња В. ВЕСЕЛИНОВИЋ

РОДНО СИТУИРАЊЕ У РОМАНУ *ПАДА АВАЛА*

БИЉАНЕ ЈОВАНОВИЋ / 629

Наташа С. ДРАКУЛИЋ КОЗИЋ

ГРАДСКА ПЕРИФЕРИЈА У ДРАМАМА ЧУДО У *ШАРГАНУ* ЉУБОМИРА

СИМОВИЋА И ДОГАЂАЈ У МЕСТУ ГОГИ СЛАВКА ГРУМА / 639

Кристина И. СТЕВАНОВИЋ

ДВА РОМАНА О ЈЕДНОМ БЕОГРАДУ / 649

Andrijana A. NIKOLIĆ

ROMAN JE GRAD, GRAD JE ROMAN / 661

Таџјана С. ЈОВАНОВИЋ

ДА ЛИ СЕ У КЊИЖЕВНИ КАНОН МОЖЕ УЋИ НА ОЧЕВОМ ТРАКТОРУ?

(*Моја мама зна шта се дешава у џрадовима* – Радмила Петровић) / 669

Александра З. СТОЈАНОВИЋ¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

ОД СТАКЛЕНОГ ГРАДА ДО БЕТОНСКОГ МИНИСТАРСТВА: ЕВОЛУЦИЈА НАДЗОРА У РОМАНИМА МИ ЈЕВГЕНИЈА ЗАМЈАТИНА И 1984 ЏОРџА ОРВЕЛА²

Предмет рада јесте указати на једну од кључних разлика између литерарно конструисаних градова романа Ми Јевгенија Замјатина и 1984 Џорџа Орвела. Протагонисти романа Ми живе у прозирним кућама у граду од стакла, док код Орвела уочавамо високе грађевине од бетона и мермера, некада изграђене и без прозора. Од посебног значаја биће испитивање тенденција у избору материјала у архитектури и изградњи дистопијских градова, али и ефикасност надзора у оваквим срединама. Прелаз са прозирних грађевина и потпуно транспарентног система надзора на паноптички систем непроверљиве моћи указује и на суштинску разлику у начину на који се формирају друштвени систем и његове праксе. Користећи концепт Паноптикона као полазну тачку за истраживање, уочавамо парадокс (не)прозирности који се огледа у томе да се у бетонским грађевинама надзор подједнако успешно реализује колико и у стакленом граду. Развој технологије доводи до промене у надзорној парадигми због чега се можемо запитати: *да ли је модел надзора Мишела Фукоа превазиђен у савременом друштву?*

Кључне речи: град, стакло, бетон, дистопија, надзор, Ј. Замјатин, Ми, Џ. Орвел, 1984

1. Увод

У савременом свету роман 1984 Џорџа Орвела постао је метафора за опресивно, тоталитарно друштво, а фигура Великог Брата сматра се симболом надзора и контроле понашања. Фиктивна држава Џ. Орвела јесте приказ „друштва тоталног надзора“³ (Лајон 2007: 142) чији се систем сматрао идеалним пројектом организације послушног, дисциплинског режима. Питања која, међутим, морамо поставити јесу колико је савремено друштво већ напредовало ка идеалу Орвелове Океаније и шта се може догодити уколико дозволимо да постојећи трендови наставе да се развијају (Лајон 2007: 142). Савремено друштво ипак се разликује од Орвелове визије, премда она јесте била у великој мери профетичка. Развој технологије утицао је не само на промену фокуса надзора – од визуелних и аудио записа ка надзору тела коју Лајон описује као датанадзор (dataveillance) – већ и на промену смера надзора, од првобитне замисли „једносмерног посматрања“ (Бентам 2014: 44, емфаза у оригиналу) ка „друштву гледалаца“ (Матисен 1997: 219, емфаза у оригиналу) и двосмерног посматрања. Услед великог напретка у „чувању, преношењу и преузимању података“ (Лајон 2007: 143), потребно

¹ aleksandra.stojanovic@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

³ Сви цитати из литературе на енглеском језику дати су у преводу аутора рада.

је испитати еволуцију концепта надзора и његове употребе како у фиктивним друштвима тако и у нашем.

Испитивање Орвеловог романа у контексту прогресије и промене механизма путем којих се врши надзор може се постићи компаративном анализом 1984 и романа Ми Јевгенија Замјатина, једним од првих дистопијских књижевних дела. Иако постоје неоспориве сличности између поменутих романа, Џејмс Конорс (1975) наводи да се, услед великих разлика⁴ 1984 треба посматрати независно од свог дистопијског претходника и да је он настао као „Орвелова визија тоталитарне државе која је у потпуности разрађена пре него што је он прочитао Замјатинов роман Ми”, те да Орвел није стварао под утицајем Замјатина и да би „роман 1984 настао онакав какав јесте и да Орвел није никад прочитао Замјатина” (Конорс 1975: 124). Роман Ми објављен је 1924. године, док је Орвелов роман настао више од две деценије касније, 1949. године. Стога се разлике у вези са архитектуром фиктивних градова и начина контроле друштва могу посматрати као прогресија људског друштва и постепено развијање трендова који су данас видљиви у својој пуној снази.

Имајући у виду овакво мишљење, циљ рада јесте указати на разлике двају романа преваходно у архитектури дистопијског града, материјала употребљених у конструкцији и распореду кључних грађевина у простору. Уочавамо да архитектура игра велику улогу у организацији друштва, а пре свега у успостављању тоталног надзора који се у анализираним романима разликује у транспарентности и информисаности грађана. Архитектура и надзор у Орвеловом и Замјатиновом роману нераскидиво су повезани и доводе до закључака не само о функцији моћи у друштву већ и о људској природи уопште.

2. Архитектура (анти)утопијског града

Архитектура, попут писања романа, бави се планирањем и материјализовањем идеја. Њен задатак јесте осмишљавање конструкција која ће бити функционална, естетичка и, по претпоставци, боља од претходних или постојећих грађевина. Приликом писања романа, писац утопијског дела на сличан начин замишља свет у којем живи и покушава га унапредити. Попут архитекте, он се бави конструкцијом читавог света, укључујући град и распоред његових саставних делова. Утопијско размишљање, инхерентно целом човечанству, јесте „могућност да се замисли будућност која се у великој мери разликује од онога што познајемо као опште стање ствари у садашњости. То је начин да се пробије баријера конвенција и уђе у сферу маште у којој многе ствари изван нашег свакодневног искуства постају изводљиве” (Фридман 2000: 462).

Архитектура модернизма често се сматрала утопистичком, премда никада није званично тако названа⁵. Услед спремности да се прихвати свака нова технологија и веровања да технологија „сама по себи може решити индивидуалне, друштвене, политичке и социјалне проблеме” (Колман 2007: 182), догодило се

4 Само неке од разлика које Џ. Конорс (1975) наводи јесу: став државе и протагониста према прошлости, употреба историје као алата за манипулацију грађанима, циљ који се жели постићи тоталитарним режимом, и узрок и исход револуције.

5 Архитекте које су стварале у периоду модернизма нису желеле да наслове свој пројекат „утопистичким”, јер „у културном контексту који је одређен развојем комунизма и капитализма, при чему су оба подједнако непријатељски расположена према утопизму, само би блесави архитекта учинио професионално самоубиство које би произишло из тога да себе назове утопистом” (Колман 2007: 184).

да се „утопијска димензија архитектуре, посебно од деветнаестог века, потпуно изокренула и открила изненађујуће могућности за остваривање дистопијске форме” (Колман 2007: 182). Дистопијски град, дакле, јавља се из првобитно утопијских намера и циљева, као огледало савременог друштва, или пак упозорења на последице неконтролисаног развоја савремених тенденција.

Идеал модернистичке архитектуре и један од највише употребљених материјала у пројектима тог периода јесте стакло. Пол Ширбарт у делу *Стаклена архитектура* излаже свој предлог за повећање осветљености и увођење стаклених површина у домовима, позивајући на својеврсну „револуцију” у архитектури. Он наводи:

Највећи део свог живота проводимо у затвореним просторима. Ови простори формирају нашу животну средину из које се развија култура. Наша култура је на неки начин производ наше архитектуре. Ако желимо да подигнемо културу на виши ниво, принуђени смо да, у добру и у злу, трансформишемо архитектуру. Ово ће се потенцијано постићи једино ако уклонимо квалитет затворености из простора у којима живимо. То се може постићи само увођењем стаклене архитектуре која пропушта сунчеву светлост и светлост месеца и звезда у наше собе, не само кроз неколико прозора, већ истовремено кроз што већи број зидова који су у потпуности направљени од стакла – обојеног стакла. Ново окружење које ће се створити услед те промене мора са собом донети и нову културу. (Ширбарт 1971: 32)

Стакло се асоцира са отвореношћу, транспарентношћу и новим друштвеним поретком за који се сматрало да ће довести до напретка читаве културе. Валтер Бенјамин (1999: 734) подржавао је Ширбертову идеју, сматрајући да је стакло „непријатељ тајни” и „непријатељ поседовања” – свих елемената који могу довести до пропадања друштва – а одлика рационалности и трезвог размишљања које ће унапредити културу. Бројне употребе стакла у архитектури наводи и Дебора Ашер-Барнстоун (1997: 227), сматрајући га визионарским материјалом будуће утопијске архитектуре који се може пронаћи у изградњи небодера као симбола колективне и економске моћи, али и стамбених јединица као симбола индивидуалности. Међутим, Ашер-Барнстоун (1997: 228) упозорава да се стакло може злоупотребити и да је „излагање свих физичких димензија живота јавно-сти опресивно, пре него егалитарно или демократско”. Визија стакленог града, иницијално представљајући симбол једнакости и друштвене одговорности, у роману Ми Јевгенија Замјатина попримила је другачију конотацију кроз сатирично представљање града без зидова и приватности.

2.1. Град од стакла – утопија или дистопија?

Замјатинова Јединствена Држава у потпуности је изграђена од стакла – од улица, преко зграда, намештаја, па чак и Зеленог зида који је, супротно свом називу, стаклена баријера између државе и свега „изван” ње. Овакав град протагониста Д-503 на почетку романа велича и показује одређену врсту еуфорије, гледајући на „непоколебљиве праве улице, стакло калдрме из кога прште зраци, божанствене паралелопипеде провидних боравишта, квадратну хармонију сиво-плавичастих редова” (Замјатин 2006: 11). У оваквом окружењу он се осећа сигурним и прихваћеним – „тако је једноставно, обично, законито: стаклене куће које блистају од осветљења, стаклено бледо небо, зеленкаста, непомицна ноћ. Али под тим тихим прохладним стаклом – нечујно је јурило нешто бујно, пурпурно, космато” (Замјатин 2006: 70).

Радња Замјатиновог романа смештена је у будућности, након завршетка Двестогодишњег рата и обнове друштва које би обезбедило хармонију, мир и срећу својим становницима. Сваки дан у овако изграђеном граду представљен је као „свечан, светао дан. У такав дан заборављаш своје слабости, нетачности, болести – и све је кристално, непоколебљиво, вечно – као наше, ново стако...” (Замјатин 2006: 56). Власт Јединствене Државе технократска је и живот становника названих по бројевима организован је по строгом распореду Таблице која одређује како ће сваки минут у држави бити проведен. Заједничке активности преовлађују и индивидуалност, као и приватност, сведени су на минимум. Живот у стакленим кућама омогућава потпуну транспарентност која се представља као прогресивност друштва без тајни и која свима пружа осећај једнакости и заједништва. Приватност се може имати само у предвиђеним терминима за сексуалну активност када „бројеви” могу привремено навући ролетне.

Протагониста романа не показује незадовољство државним системом. Напротив, он истиче:

Кад је човеку отпао реп, он, вероватно, такође није одмах научио да тера муве без репа. Он је у прво време несумњиво туговао за репом. А сада – можете ли замислити себе са репом? [...] Исто тако је он овде: ја не могу да замислим град који није окружен Зеленим Зидом, не могу да замислим живот који није обучен у цифарске одежде Таблице. (Замјатин 2006: 17)

Град од стакла у роману *Ми*, наводи Вилијам Хачингс (1981: 93), јесте „сатирични напад на конструктивистички покрет у совјетској архитектури” који „истиче утилитаристичке вредности”. Јасно је да Замјатин није био поборник овакве трансформације, те је указао на мане овог приступа, доводећи живот без приватности до екстрема. Д-503 јесте градитељ Интеграла чији је био циљ да „интегрир[а] бесконачну једначину васионе” (Замјатин 2006: 5) и потчини непозната бића других планета. Интеграл „има упадљиву сличност са најпознатијом конструктивистичном структуром која никада није изграђена – геометријском кулом Владимира Татлина која је требало да буде изграђена од стакла и гвожђа у срцу Москве, у знак сећања на Трећу интернационалу, симболишући тријумф дијалектичког материјализма” (Хачингс 1981: 96–97).

У роману *Ми* постоји само једна грађевина, тзв. Древна кућа, која није била изграђена од стакла, већ је представљала музеј претходне епохе. Била је то „чудновата, крхка, слепа грађевина одевена унаоколо у стаклену љуску: иначе би се она, наравно, одавно срушила” (Замјатин 2006: 33). Парадоксално је да стакло, а не цигла од које је кућа изграђена, даје стабилност и улива поверење грађанима у непоколебљивост државе, њеног система и вредности које заговара. Попут стаклених кућа које су представљене као револуционарни и корисни изум, Замјатиново „ми” и укидање индивидуалности показује се на крају подједнако репресивним. Становници Замјатиновог стакленог града научени су да је све што се могло наћи у прошлости „траг дивље епохе” (Замјатин 2006: 31), коју одликује „заглушујуће шарени, збркани ковиглац људи, точкова, животиња, објава, дрвећа, боја, птица ...” (Замјатин 2006: 11) и стакло „само у облику бедних крхких квадратића прозора” (Замјатин 2006: 36).

Након упознавања са револуционарски настројеном И-330 која одводи Д-503 у Древну кућу по први пут, а касније и ван Зеленог Зида иза којег нико није био од завршетка рата, он уочава опресивност своје животне средине и јавља се претходно потиснута „човекова урођена потреба за приватношћу, разликом

и личном имажинацијом” (Ашер-Барнстоун 1997: 228). Он увиђа да у Древној кући непрозирних зидова „први пут у животу – баш тако: први пут у животу – видим себе јасно, разговетно, свесно, – са запрепашћењем видим себе, као неког ’њега’. Ево мене – њега” (Замјатин 2006: 72). Оно што је некада био „стаклени рај” (Замјатин 2006: 149), сада постаје „стаклен[и] кавез” (Замјатин 2006: 170), а свет изван ограничења Јединствене Државе препознаје као слободу – оно што је било „хиљаду пута умањено, ослабљено, пригушено мутним стаклом Зида” (Замјатин 2006: 178). Стакло се тада први пут јавља као материјал који ускраћује, а не омогућава, јасан поглед. Одраси у стаклу, постаје сасвим јасно, били су илузорни, попут сна о савршеној уједињеној држави. Држава која својом прозраном архитектуром укида човеково право на приватност, премда замишљена као идеал среће и једнакости, „претвара се у дистопију како постаје јасније да је савршено будуће друштво опресивно и дисфункционално” (Ашер-Барнстоун 1997: 228).

2.1. Орвелова Океанија – Ко контролише простор?

Орвелов град умногоме се разликује од Замјатинове визије, пре свега у погледу материјала од којег је конструисан. Док се код Замјатина искључиво јавља стакло, Орвел претежно указује на затворен карактер града и хладноћу бетона и мермера од којих је изграђен. Роман 1984 смештен је у послератној држави Океанији чији је главни град Лондон. Међутим, Орвелов Лондон одаје другачији утисак од садашње, па чак тадашње, слике датог града: „Све је напољу чак и кроз прозор изгледало *хладно*. На улици су вртложићи ветра увртали прашину и поцепану хартију у спирале. Сунце је сијало, а небо било ведро; но и поред тога се све чинило *безбојним*” (Орвел 2016: 6, емфаза аутора).

Посматрајући Орвелов Лондон, можемо приметити да се састоји од „трошних кућа из деветнаестог века, чије су фасаде биле подупрте гредама, прозори закрпљени картоном, кровови таласастим лимом, а баштенски зидови испуцали и нагнути на све стране” (Орвел 2016: 7). Зграда у којој је Винстон живео, зграда Победи „била је стара, саграђена негде око 1930. године и сва се распадала. Са таваница и зидова вечито се крунио малтер, цеви су пуцале по сваком јачем мразу, кров је прокишњавао кад год је било снега, централно грејање је радило само са пола снаге, кад није било потпуно искључено ради штедње” (Орвел 2016: 19). Власт државе била је организована у четири Министарства (Министарство истине, љубави, мира, изобиља), а под будним оком Великог брата чији се лик налазио на свим телекранима и постерима залепљеним по граду. Зграда Министарства истине „уздизала се огромно и бело над прљавим пределом” (Орвел 2016: 7) и истицала у односу на остатак града. „То је била огромна пирамидална грађевина саграђена од светлוצаво белог бетона, која се уздизала, тераса за терасом, три стотине метара у небо” (Орвел 2016: 7). Ниска градња трошних кућа у којима су становници живели јасно се разликовала од грађевина Министарстава која су представљала власт и моћ Великог брата.

У Океанији постоји подела становништва по класама – на Ужу партију, Ширу партију и Проле. Винстон Смит, протагониста романа припадник је Шире партије, те га то одређује као припадника средње класе. Класне разлике огледају се у животном простору ових појединаца као и у чињеници да су насеља у потпуности одвојена једна од других. Насеље Прола одликовали су галама, често бацање бомби, раскомадана тела на улици, док су чланови Уже партије живели у одвојеном делу града којем је био забрањен приступ:

Обичан човек је само у врло ретким приликама могао да види како куће чланова Уже партије изгледају изнутра, или да уопште уђе у четврт где су они становали. Цела атмосфера огромног стамбеног блока, богатство и пространство свега, непознати мириси доброг јела и дувана, тихи и невероватно брзи лифтови који су клизили горе-доле, слуге у белим блузама како хитају тамо-тамо – све је то уливало зебњу. (Орвел 2016: 136)

За разлику од Замјатинове Јединствене Државе не јавља се физички зид који ће поделити друштво, али се зато ова подела успоставља на другачији начин. За Проле се прича да су опасни, јер испијају алкохол, упражњавају сексуални однос ван брака и без сврхе размножавања, и слично, а све је ово у Партији забрањено. Стварају се „ригидни системи симболичних разлика између друштвених група” који „доприносе изградњи нефлексибилних разлика, као што су градски зидови [...] Једна од последица живота у градовима подељеним у енклаве јесте да, док се хетерогени контакт смањује, друштвене разлике се строже схватају, а близина различитим групама се сматра опасном, чиме се наглашава неједнакост и удаљеност (Калдера 2013: 412).

Безбедним се сматра оно што је „овде”, уоквирено, док оно „тамо”, изван зидова, физичких или фигуративних, представља претњу тоталитарном режиму. Врховна власт Океаније успоставља контролу путем разних дисциплинских механизма, од надзора, преко униформи и регулисане физичке активности, па чак и отуђења од својих најближих. Свако прекорачење ових норми или чак и привид индивидуалности представља опасност и потенцијалну револуцију. Сличну ситуацију можемо пронаћи и код Замјатина који свој град ограђује Зелним Зидом и тиме неутралише опасност продора субверзивних утицаја. Замјатинова држава представљена је као оличење хармоније, слоге, рационалности и среће, насупрот Океанији која је оронула, сиромашна, са честим несташицама основних животних потрепштина. Међутим, становници Океаније убеђени су да верују у опасност изван „зидова” своје државе и да исказују захвалност Великом Брату на безбедности и сигурности која им је пружена. Океанија и Јединствена Држава стога се могу посматрати као затворски простори који изољују, отуђују и контролишу под оправдањем заштите грађана.

Једна од највећих Орвелових иновација јесте увођење телекрана као саставног дела сваке просторије. Телекран, за разлику од већ постојећег изума – телевизора, истовремено је емитовао програм и у целости снимао просторију у којој се налазио. Орвел описује једну од просторија Министарства љубави као „соб[у] с високом таваницом и без прозора, са зидовима од блиставог белог порцулана [...] Било је четири телекрана, по један на сваком зиду” (Орвел 2016: 180, емфаза аутора). Пол Вирилио (1989: 191) истиче да постоје три врсте прозора. Први јесу врата – „први отвор који одређује човеково окружење, структурише његов дан [...] Други прозор, који се јавља касније, јесте прозор који нам само даје дан – само светло – прозор кроз који се не улази”. Трећи прозор који уводи Вирило (1989: 192) јесте телевизор који „не функционише уопште као медијум попут радија или новина, већ као архитектонски елемент: то је преносиви прозор” који постаје „део организације града, дефинитивног, финалног, града који умире.” Примећујемо одсуство прозора у већини Орвелових фиктивних грађевина, понајвише у Министарствима која представљају стубове власти Океаније. Министарство истине, Винстоново радно место, није имало прозоре⁶, али је

6 „У лавиринту Министарства [истине], апарати за климатизацију одржавали су у собама без прозора нормалну температуру, али на улици су тротоари пекли табане, а смрад у метроу у сатима

присуство телекрана у свим поменутих просторијама знатно изражено. За разлику од Замјатиновог града који у потпуности примењује функцију других прозора као извора светлости и видљивости, Орвел мења просторну парадигму и указује на потенцијал пропасти човечанства.

„Ко контролише прошлост, гласила је парола Партије, контролише будућност; ко контролише садашњост, контролише прошлост” (Орвел 2016: 30). Посматрајући простор, а не време, као главну одредницу контроле друштвеног система, можемо преформулисати Орвелову паролу да гласи: Ко контролише простор контролише људе, ко контролише друштво, контролише простор.

3. Паноптизам Џорџа Орвела и Јевгенија Замјатина

Паноптикон Џеремија Бентама, објављен први пут 1787. године, јесте архитектонски план казнионице⁷ који је постао метафора за надзор и касније послужио као основа за концепт паноптизма Мишела Фукоа, основе свих досадашњих разматрања у студијама надзора. Циљ модела који је Бентам замислио био је да омогући ефикасно спровођење надзора тако што ће „више људи него икад моћи да се смести у једну зграду под будним оком једне особе; а напор који надзор чини смањује се како се строгост надзора повећава” (Бентам 2014: 46). Схватио је да је немогуће да свака особа заиста у сваком тренутку буде под сталним надзором, те је осмислио решење које ће учинити да затвореник „у сваком тренутку, пошто има разлога да тако мисли, а не може доказати супротно, треба да верује да је под сталном присмотром” (Бентам 2014: 36). Мишел Фуко преузима и даље разрађује ову идеју у *Надзирајући и кажњавајући: дисциплина и затвор* тако да укаже на стварање дисциплинског друштва. „Паноптизам је опште начело нове ‘политичке анатомије’ којој су предмет и циљ односи дисциплине, а не суверенитета” (Фуко 1977: 202). На тај начин „краљево тело, својим необичним материјалним и митским присуством, снагом коју само развија или преноси на неколицину” укида се и замењује паноптизмом. Формирање дисциплинског друштва и нове врсте дисциплинске моћи јесте Фукоов највећи допринос теоријама надзора:

‘Дисциплина’ не може да се поистовети ни са неком институцијом, ни са неким апаратом; она је одређени тип власти, начин на који се та власт врши, а садржи низ инструмената, техника, поступака, поља примене, циљева; она је ‘физика’ или ‘анатомија’ власти, њена технологија. (Фуко 1977: 209)

Циљ паноптизма јесте да особа под надзором увек има испред себе слику „куле”, односно инструмента који врши надзор, али да уједно не може никад бити сигурна да ли је баш у том тренутку посматрана. Овакав систем довешће до узорног понашања, јер ће се надзирани субјекти понашати у складу са чињеницом да увек могу бити посматрани. Просторије у којима се врши надзор јесу

највеће гужбе био је ужасан” (Орвел 2016: 119, емфаза аутора).

7 Џ. Бентам у делу *Паноптикон или надзорна зграда* (2014: 36-37), сачињеном од Бентамових писама, даје следећи опис свог модела: „Зграда је кружног облика. Собе затворенка налазе се у спољњем обиму зграде. Можеш их, ако ти одговара, назвати ћелијама. Те ћелије су одвојене једна од друге, а затвореници су на тај начин изоловани од било какве комуникације, и то *преградним зидовима* у виду *радијуса* који се пружају од спољашњег обима према центру, и то онолико стопа колико је неопходно да се сачини ћелија највеће просторије. Соба надзорника налази се у центру; можемо је, ако ти одговара, звати *надзорничком кабином* [...]. Свака ћелија на спољашњем зиду има *прозор*, довољно велик не само да осветли ћелију већ и да, кроз ћелију, омогући довољно светлости за одговарајући део кабине.”

„попут низа кавеза, низа малих позорница на којима је само по један глумац, савршено индивидуализован и стално видљив” (Фуко 1977: 194).

Романи *Ми* и *1984*, премда настали пре Фукоових разматрања, али након Бентамовог модела, представљају примере једног дисциплинског друштва под сталним надзором. Начини на које се реализује надзор у поменутим романима јесте потпуно различит, али у основи има исти циљ – укинути индивидуалност појединца и обезбедити непоговорну послушност друштва. Замјатин ово постиже транспарентним грађевинама и укидањем приватности грађана. Становници Јединствене Државе поносни су на своју отвореност, верујући да немају шта да крију од Добротвора те да нема потребе за непрозирним домовима. Уочавамо да се чак и избори организују „отворено, часно, дању” (Замјатин 2006: 159) приликом чега се јавно подиже рука да се сваке године изнова гласа за Добротвора. Резултати избора увек су унапред познати, трансформишући концепт демократије и сам чин гласања. На овај начин обезбеђује се *сиђурности* грађана, стабилност политичког система и заштита против било каквих политички субверзивних радњи. Гласање против Добротвора сматра се нападом на систем. „Ако се демократија нападне, политички систем предузима изванредне и хитне мере да осигура његов опстанак” (Биго 2012: 277), стога није чудно да се „индивидуалне слободе жртвују” тако што ће се скупљати што више информација о грађанима у циљу маскираном као заштита против насиља (Биго 2012: 277). На први знак овакве опасности Замјатинова држава реагује организовањем „Велике операције”, својеврсне лоботомије, која отклања имагинацију и могућност револуционарског размишљања и изнова успоставља безумни, срећни колектив, одан идеологији своје државе.

Иако постоје Чувари који регулишу понашање грађана, њихово постојање у граду од стакла јесте сувишно. „Страх од надзора је, у овом случају, оно што регулише понашање грађана [...] Паноптички надзор више је унутрашњи, у смислу да људи контролишу себе и своје поступке, него што то чини неки спољашњи фактор” (Стојановић 2020: 308). Приметићемо да се код Замјатина не јавља ни једна грађевина налик на средишњу кулу Бентамовог модела, али се самом чињеницом да се надзор врши „без икаквог физичког инструмента, само својом архитектуром и геометријом” (Фуко 1977: 200) Замјатинов фиктивни град повезује са моделом Паноптикона.

Саграђен од бетона, Орвелов град не пружа могућност надзора свих становника на основу архитектонског плана. Стога је Орвел увео телекране у свачијем дому и свакој просторији радних места како би обезбедио непрекидни надзор. Телекрани се нису никада могли искључити; увек су биле присутне „те очи које посматрају и глас који обавија. Био човек будан или спавао, радио или јео, у кући или ван ње, у купатилу или у кревету – избећи се није могло” (Орвел 2016: 24). Иако су телекрани вршили паноптичку функцију у роману, јавља се и додатни слој надзора у виду импозантних грађевина Министарстава, подсетника на неограничену моћ Великог брата, која су истакнута као централна кула Бентамовог затворског модела (Стојановић 2020: 308).

Кључна разлика између Орвеловог и Замјатиновог паноптизма у односу на Фукоов модел јесте постојање врховне фигуре која је, попут краља или Бога, представљала оличење политичког система. Присуство овакве фигуре контрадикторно је успостављеном дисциплинарном друштву (Стојановић 2020), али у наведеним случајевима има функцију да побољша систем надзора и повећа послушност грађана. Док се код Орвела Велики брат јавља као заштитничка

фигура, што се може закључити из самог имена, Замјатин Добротвора представља као божанску фигуру која улива страхопоштовање и чије се постојање мора празновати и славити. Поводом Дана Једногласности, некадашњег Ускрса, а тренутног празника у част Добротвора, Д-503 изјављује:

Сутра ћу видети онај исти узбудљиви приказ који се из године у годину понавља, и сваки пут на нови начин: моћну чашу слоге, са страхопоштовањем подигнуте руке. Сутра је дан годишњег избора Добротвора [*sic!*]. Сутра ћемо поново предати Добротвору кључеве непоколебљиве тврђаве наше среће. (Замјатин 2006: 158)

Еквивалент Дану Једногласности у Орвеловом роману јесу Два минута мржње, намењена исказивању љубави према Великом брату: „Тог тренутка цела група људи поче да скандира, дубоко, лагано и ритмички. 'В-Б!... В-Б!... В-Б!' [...] Тај рефрен се често могао чути у тренуцима несавладљиве емоције. Он је био делом нека врста *химне мудрости и величанству Великог Брата*” (Орвел 2016: 16, емфаза аутора). Поред стаклених зидова или свеприсутних слика Великог брата, уређене дневне активности или укидања колективитета, неопходна је фигура која ће стајати иза такве идеологије и која ће представљати узор и извор страхопоштовања, одвраћајући људе од незадовољства и побуне.

Имајући у виду главне одлике паноптичког модела (видљивост и непроверљивост), закључујемо да се овај модел, због избора стакла као главног материјала за изградњу града, код Замјатина јавља у измењеној форми. Наиме, надзор у роману *Ми* јесте видљив, али није непроверљив. Становници града могу у сваком тренутку знати да ли их неко посматра, али свеједно поштују сва правила Добротвора, јер постоји могућност да их неко види у било ком тренутку. У таквом окружењу надзор се не може спроводити у тајности. У роману 1984 надзор јесте видљив услед постављених телекрана, али исто може бити и непроверљив. Нечије присуство иза телекрана не може се утврдити у датом тренутку, као што се не може тврдити ни одсуство самог телекрана, чак и када протагониста верује да се налази у „безбедном” простору потпуне приватности. Као пример наводимо собу у којој се Винстон у тајности налазио са љубавницом Џулијом изнад антикварнице господина Черингтона. Не видевши телекран ни на једном зиду собе, Винстон и Џулија сматрају овај простор приватним и користе га за радње строго забрањене законима Партије. Испоставља се, међутим, да се телекран све време налазио иза слике на зиду (Орвел 2016: 177).

Надзор, дакле, иако представљен као неизбежно својство тоталитарних режима, истовремено имплицира и на могућност постојања безбедних места попут личног дневника (Стојановић 2020: 309). Истиче се да је једини тренутак истинске приватности човек имао само у „оних неколико кубних центиметара у лобањи” (Орвел 2016: 5). Испоставља се, заправо, да је надзор свеприсутан и да је моћ Великог брата и Добротвора толико укореењена да су чак и човекове мисли подложне контроли, или како Д-503 наводи, „људске главе су *прозрачне*, и само мајушни прозори унутра – очи” (Замјатин 2006: 36, емфаза аутора). Како Винстон и Д-503 на крају бивају ухваћени, закључујемо да безбедних места нема и да се из друштва надзора не може изаћи.

4. Уместо закључка: настанак културе надзора

Услед убрзаног развоја технологије теорије надзора доживеле су процват у последње две деценије, испитујући претходно устаљене теоријске моделе, али и постављајући нове премисе о улози и форми надзора у савременом друштву.

Кевин Хегерти (2006: 24) наводи да се теорије надзора истражују и мењају из дана у дан како се „појављује низ аномалних налаза који се не поклапају са оним што је конвенционално схваћено као паноптички модел надзора”. Све је чешће мишљење да треба „ићи даље од Фукоа” како бисмо разумели тренутно друштво и надзор заснован на технологији. Хегерти (2006: 27) изјављује да „Фуко наставља да влада у студијама надзора и можда је време да се одсече глава краљу. Паноптички модел маскира онолико колико и открива, стављајући у први план процесе који су све мање релевантни, док занемарују или изостављају динамику која се налази ван његовог теоријског оквира.” Треба истаћи да су Бенетов модел затвора и Фукоова каснија реинтерпретација настали у времену када је технолошки напредак савременог друштва (развој интернета и друштвених мрежа) био незамислив. Друштвене мреже данас представљају неизоставни део живота и додају ниво ангажовања и личног искуства надзора у виду активног учешћа у надзорним процесима. „Како се надзор развијао од краја двадесетог века, све чешће је концепт надзора улазио у јавну свест. Данас јавност не само да је навикла на надзор, већ је ова активност постала природе *уради сам*” (Лајон 2018: 3, емфаза аутора). Поставши много више од државног механизма за успостављање контроле над популацијом, надзор се развио у скоро сваком аспекту људског живота. „Најважније, надзор није нешто што видимо – већ нешто што радимо када постављамо фотографије и видео снимке на безброј интернет странице које захтевају наше учешће” (Фин 2012: 78). Овакав начин живота, како наводи Лајон (2007), у потпуности је прихваћен и негован, успостављајући надзор као нову културну матрицу.

Мишел Фуко сматрао је да увођењем паноптичког модела и правила дисциплинског друштва прелазимо на организацију друштва у којем мањина посматра већину. Међутим, Матисен (1997: 219) верује да се у савременом друштву сусрећемо са системом у којем *већина посматра мањину* кроз „тотални систем модерних масовних медија”. Стога он уводи концепт *синоптизма* да представи друштво које посматра, друштво у којем је надзор свакодневна и нормализована појава. Говорећи о Орвеловом роману 1984, Матисен (1997: 223) уочава да се већ тада запажа назнака синоптизма у виду потпуног спајања са паноптизмом⁸ где, кроз телевизор у својој соби, видите Великог Брата као што Велики Брат види вас. „Ако класични романи о надзору приказују живот под опресивним погледом, а 'кинематографско друштво' разоткрива војерску жељу за гледањем, онда појава 'ријалити ТВ-а' поново окреће објектив да се фокусира на жељу да будемо гледани” (Лајон 2007: 152).

Жил Делез разматра идеју дисциплинског друштва и закључује да је на снази процес његове замене „друштвима контроле” (1992: 4) у којима више не постоје индивидуе већ „*дивидуе*” и масе, узорци, информације, маркети или 'банке'” (Делез 1992: 5). Оваква тврдња додатно је истакнута распрострањеношћу данашњих друштвених мрежа у којима се нечији идентитет одређује корисничким именом и садржајем који је објављен, тако поставши само низ информација прикупљених својевољним аутонадзором. Премда модел Паноптикона у неку руку јесте застарео и захтева измене услед нових технологија и промене у начину живота, не може се изоставити у разматрању студија надзора. Без обзира на истраживања

8 Матисен (1997: 223) такође наводи да су се „паноптизам и синоптизам развили у интимној интеракцији, чак и фузији, једно са другим. Исте институције су често биле паноптичне и синоптичке.” Као пример истичемо Римску католичку цркву која има карактеристичне паноптичког модела приликом исповедања, али синоптичког приликом миса и обраћања Папе народу.

која се још увек врше, Бентамов модел Паноптикона остаје темељ теорија који се може мењати и надограђивати. Развој теорија надзора јесте непредвидив колико и сам процес надзора, јер „често еволуира у неочекиваном правцу”, стога је „јако тешко сугерисати да надзор служи само једној конкретној сврси као што је ’контрола друштва’, или чак и ограниченом скупу сврха” (Хегерти 2006: 28).

Закључујемо да је дошло до приметне еволуције у самом моделу надзора и теоријама које проистичу из њега, јер је надзор постао више од камере – „постао је друштвена пракса: начин посматрања, разумевања и интеракције са светом око нас” (Фин 2012: 67).

ЛИТЕРАТУРА

- Ашер-Барнстоун 1997: D. Ascher Barnstone, *Democracy and Glass Construction*, ACSA *European Conference Proceedings*, 227–231, <<https://www.acsa-arch.org>>, 3. 5. 2022.
- Бенјамин 1999: W. Benjamin, *Experience and Poverty*, in: M. Jennings, H. Eiland, G. Smith (Eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2: Part 2*, 731–736.
- Бентам 2014: Dž. Bentam, *Panoptikon ili nadzorna zgrada*, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Биго 2012: D. Bigo, *Security, surveillance and democracy*, in: K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (Eds.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, New York: Routledge, 277–284.
- Вирилио 1989: P. Virilio, *The Third Window*, in: C. Schneider and B. Wallis (Eds.), *Global Television*, Cambridge: The MIT Press, 185–197.
- Делез 1992: G. Deleuze, *Postscript on the Societies of Control*, *October*, 59, 3–7.
- Замјатин 2006: J. Zamjatin, *Mi*, Beograd: Libretto.
- Калдера 2013: T. Caldeira, *Fortified Enclaves: The New Urban Segregation*, in: J. Lin and C. Mele (Eds.), *The Urban Sociology Reader*, New York: Routledge, 405–413.
- Колман 2007: N. Coleman, *Building Dystopia*, *Rivista MORUS – Utopia e Rinascimento*, 181–192.
- Конорс 1975: J. Connors, *Zamyatin's 'We' and the Genesis of '1984'*, *Modern Fiction Studies*, 21(1), 107–124.
- Лажон 2007: D. Lyon, *Surveillance Studies: An Overview*, Cambridge: Polity.
- Лажон 2018: D. Lyon, *Exploring Surveillance Culture*, *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture* 6, 2–11. <<http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2018/13899/>>, 3. 5. 2022.
- Матисен 1997: T. Mathiesen, *The Viewer Society: Michel Foucault's 'Panopticon' Revisited*, *Theoretical Criminology*, 1(2), 215–234.
- Орвел 2016: Dž. Orvel, *1984*, Beograd: Kontrast.
- Соџа 2000: E. Soja, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford: Blackwell.
- Стојановић 2020: А. Стојановић, Паноптичко друштво Џ. Орвела: механизми успостављања и одржавања моћи у роману *1984*, *Филолог*, 22, 299–319.
- Фин 2012: J. Finn, *Seeing Surveillantly: Surveillance as social practice*, in: A. Doyle, Randy Lippert, D. Lyon (Eds.), *Eyes Everywhere: The global growth of camera surveillance*, New York: Routledge, 67–80.
- Фридман 2000: J. Friedmann, *The Good City: In Defense of Utopian Thinking*, *International Journal of Urban and Regional Research*, 24.2, 460–471.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: настанак затвора*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Хачингс 1981: W. Hutchings, Structure and Design in a Soviet Dystopia: H. G. Wells, Constructivism, and Yevgeny Zamyatin's 'We', *Journal of Modern Literature*, 9(1), 81–102.
- Хегерти 2006: K. Haggerty, Tear down the walls: on demolishing the panopticon, in: D. Lyon (Ed.), *Theorizing Surveillance: The panopticon and beyond*, Cullompton: Willan Publishing, 23–45.
- Ширбарт 1971: P. Scheerbart, Glass architecture, in: U. Conrads (Ed.), *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge: The MIT Press, 32–33.

FROM A GLASS CITY TO A CONCRETE MINISTRY: THE EVOLUTION OF SURVEILLANCE IN YEVGENY ZAMYATIN'S *WE* AND GEORGE ORWELL'S *NINETEEN EIGHTY-FOUR*

Summary

The goal of the paper is to point to one of the key differences between the literary cities of the novels *We* by Yevgeny Zamyatin and *Nineteen Eighty-Four* by George Orwell. The protagonists of *We* live in transparent houses made of glass, while in Orwell's work we notice high-rise buildings made of concrete and marble, sometimes built without any windows. Of special significance will be the examination of architectural tendencies with regards to choice material used to "construct" dystopian cities. Additionally, the effectiveness of surveillance in such cities will be analyzed. The switch from glass buildings and a completely transparent surveillance system to a Panoptical system of unidentifiable power alludes to the main difference in the way each society and its social practices are constructed. Using the model of the Panopticon as a starting point for the research, we notice the paradox of (non)transparency which is exemplified by the fact that concrete, windowless buildings prove to be equally efficient as a glass one in maintaining constant surveillance and control over citizens. Technological advancements bring about a change in the surveillance paradigm due to which we must ask ourselves: *Has Michel Foucault's model of a disciplinary society with constant surveillance been surpassed in our contemporary society?*

Keywords: city, glass, concrete, dystopia, surveillance, Zamyatin, *We*, Orwell, *Nineteen Eighty-Four*

Aleksandra Stojanović