

ТМ	Г. XXXVI	Бр. 3	Стр. 1047-1064	Ниш	јул - септембар	2012.
----	----------	-------	----------------	-----	-----------------	-------

UDK 008 (100) (091) 316.722

Прегледни рад

Примљено: 05.10.2011.

Ревидрана верзија: 03.08.2012.

Љиљана Рогач Мијатовић

Универзитет уметности у Београду

Факултет драмских уметности

Београд

ДИХОТОМИЈЕ ПАРАДИГМИ МЕЂУНАРОДНИХ КУЛТУРНИХ ОДНОСА*

Апстракт

Приказани рад се бави анализом међународних културних односа на два нивоа: први се тиче дефинисања овог поља теорије и праксе, као и концепирања референтних појмова „културна дипломатија“ и „јавна дипломатија“. Затим се кроз преглед развоја међународних културних односа у историјској перспективи разматрају њихове парадигме од културног интернационализма и културне пропаганде, до хладноратовске и постхладноратовске парадигме културних односа. Текст као кључну идеју проблематизује питање дихотомних концепција културе у међународним односима.

Кључне речи: међународни културни односи, култура, уметност, сарадња, историјски аспект

ljrogac@gmail.com

* Овај текст је настао у оквиру рада на пројекту бр. 178012 Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, *Идентитет и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија (Србија 1989-2014)*, (ФДУ).

PARADIGM DICHOTOMIES OF INTERNATIONAL CULTURAL RELATIONS

Abstract

International cultural relations are being discussed in terms of both theory and practice, as well as designing terms of reference "cultural diplomacy" and "public diplomacy." The presented analysis shows the development of international cultural relations in a historical perspective, from cultural internationalism and cultural propaganda, to the paradigms of the Cold War post-Cold War cultural relations. The text as a key idea tackles the issue of diverse conceptions of culture in international relations.

Key words: International Cultural Relations, Culture, Arts, Cultural Cooperation, Historical Aspect

КУЛТУРА У МЕЂУНАРОДНИМ ОДНОСИМА

Појам „међународни културни односи“ потиче превасходно из домена праксе и односи се на покушаје људских бића да доведу у контакт различите културне елементе. Међународни културни односи се поимају и као концепт у оквиру теорије и праксе међународних односа, који описује употребу и трансфер идеја о култури међу различитим групама ради успостављања узајамног разумевања.

У основи дефинисања поља међународних културних односа и одређивања приступа проучавању ове области јесте употреба концепта „културе“ у међународним односима, што је обележено са два тока „културних приступа“ (упор. Kawamura, 2005; Kawamura, Toichi & Aoki-Okabe, 2006). Први се тиче употребе концепта „културе“ као истраживачког алата, а то значи прелазак са рационализма и анализе материјалне политичке моћи ка истраживачким методама које више дотичу различите контексте дефинисане историјом, географијом, етничком припадношћу, полом и сл., а које преводе нормe и вредности у креирање политике. То се односи на оне теоријске токове од постмодерне до конструктивизма, у оквиру којих су култура и идентитет постали значајне теме у теорији међународних односа (упор. Lapid & Kratochwil, 1996; Katzenstein, 1996; Rae, 2003; Нојман, 2011).

Други ток има фокус на „култури“ као предмету проучавања, и мада се делимично преклапа са првим током, могу се уочити јасне разлике. То је суштински помак са фокуса на државоцентричној анализи и тврдој политици ка транснационалним активностима недр-

жавних или друштвених актера, и тема везаних за међународну сарадњу, насталих као резултат растуће међузависности и глобализације. Овај тренд истраживања се најочигледније види у студијама дипломатске историје под оквиром „културне дипломатије“ (упор. Saunders, 1999; Scott-Smith & Krabbendam, 2003; Caute, 2003; Arndt, 2005; Bereson, 2007; Wilford, 2008; Falk, 2010). Постоје и неки други „културни приступи“ у проучавању међународних односа који не користе термин „култура“ у својим одредницама, као што су они о нематеријалним димензијама политика моћи (Keohane & Nye, 2001; Nye, 2004).

Прегледом неких од токова културних приступа у изучавању међународних односа, и разматрањем могућности њихове синтезе, долазимо до поимања међународних културних односа као широког истраживачког поља, које обухвата бар две димензије: то су феноменолошка димензија или међународни културни односи у ширем смислу, и политичка практична димензија, то јест међународни културни односи у ужем смислу (упор. Kawamura, 2005; Kawamura et al., 2006). Првом димензијом је обухваћен целокупан транснационални проток људи, роба, информација, са различитим културним одредницама, у оквиру процеса глобализације. Другу димензију чине политике и праксе које су усмерене ка културним контактима, односно двосмерним интеракцијама, али и према једносмерном „извозу“ или „увозу“ култура. У оквиру ове димензије међународних културних односа разликују се даље два нивоа деловања: први ниво чине јавне политике владе и државних институција, а на другом нивоу су политике и активности које спроводе недржавни актери. Коначно, на првом нивоу међународних културних односа у ужем смислу налазе се јавна дипломатија и културна дипломатија, као најуже одреднице.

Културна дипломатија се односи на дипломатске праксе влада усмерених ка широј популацији, као и према елитама, које се реализују као подршка циљевима владине спољне политике и/или дипломатије, и које обично укључују директно или индиректно министарство спољних послова (Визомирски и Шнајдер, 2006, стр. 9).

У студији о културној дипломатији Маргарет Визомирски (Margaret J. Wyszomirski) у упоредном узорку девет земаља истиче да је у праксама већине земаља у употреби термин „међународни културни односи“ или „међународна културна политика“, што указује и на чињеницу да се у многим другим земљама култура у међународним односима посматра као инструмент дипломатије. Друга дефиниција ставља акценат на садржај културне дипломатије као „продужетка идеја, информација, уметности и других аспеката културе међу народима ради подстицања међусобног разумевања“ (Cummings, 2005, стр. 5).

Нема, међутим, генералне сагласности међу ауторима о односу културне дипломатије и сродних концепата. Неки посматрају кул-

турну дипломатију као синоним јавној дипломатији док други изједначавају међународне културне односе и културну дипломатију, или државну инострану културну мисију (упор. Fox, 1999; Cummings, 2005; Визомирски и Шнајдер, 2006). Концепт културне дипломатије доводи се и у везу са националним стереотипима, као и са манипулацијом (Geusau, 1995). То потврђује и Рут Бересон (Ruth Bereson), која се критички осврће на сам концепт и изјаве званичника о културној дипломатији, и констатује да су оне често исувише уопштене, и да се тичу придобијања угледа и поштовања, пре него што су израз конкретних намера и циљева. Тиме се омогућује владама било ког опредељења да могу циљати на иностране интервенције, као праксе који се доносе ослобођење, правду, ред и демократију у земљама које покушавају да покоре, називајући те чинове културном дипломатијом (Bereson, 2007, стр. 9).

Према неким другим ауторима домети културне дипломатије остају по страни, посебно када је реч о имици државе у страним јавностима. Професор Џон Пик (John Pick) тврди:

„Уопште нема предвидиве везе између програма земље за културну дипломатију и преовладавајуће „слике“ или „слика“ које грађани других земаља могу имати о датој земљи [...] реакције на уметност су превише индивидуалне и „растегљиве“ да би служиле било којем дипломатском циљу“ (Pick, 2007, стр. 83-95).

Термин јавне дипломатије релативно је нов у односу на саме праксе које имају дугу историју, и обухватају политику информисања, културну дипломатију и размену, чак и радиодифузију. Термин јавна дипломатија се приписује америчком амбасадору Едмунду Гуллиону (Edmund Gullion) који ју је описао као:

„Улогу штампе и других невладиних интеракција приватних група и интереса у једној земљи са онима у другим земљама, као и утицај ових транснационалних процеса на формулисање политике и вођење спољне политике“ (цитирано у: Tuch, 1990, стр. 8).

Јавна дипломатија је као елемент спољне политике постала „нова парадигма дипломатије“ (Leonard & Smewing, 2002), која је са повећаном улогом јавности и механизма комуникације све присутнија у спољној политици државе. Иако се разликује од традиционалне дипломатије, јавна дипломатија спада у институционални оквир дипломатије служећи и као циљ Повеље Уједињених нација о мирној егзистенцији и мирној резолуцији конфликта суверених држава. У односу на функције дипломатије које су кодификоване Бечком конвенцијом дипломатских односа из 1961. године, јавна дипломатија се односи на промоцију пријатељских односа између земаља и развоја економских, културних и научних односа.

Јавна дипломатија је такође редефинисана као нови извор „меке моћи“ за владе. У препознавању нових извора моћи Џозеф Нај (Joseph Nye) је утврдио термин „меке моћи“ (*soft power*), приписујући јој значење „способности придобијања жељеног путем привлачности пре него путем принуде или плаћања“ (Nye, 2004, стр. 6). Док „тврда моћ“ претњи повећава утицај, дотле је „мека моћ“ способност да привуче и убеди, а њени извори су: култура, политичке вредности и спољна политика.

Зато вреди осврнути се на различите употребе културе у спољној политици, односно на концепте који су обликовали парадигме међународних културних односа, као што су хладноратовска културна дипломатија, културна пропаганда, културна размена, културна разноликост и сл., у чијем средишту остају контрасти између принципа националне културе и интернационализма, а који не престају да компликују међународне односе.

ДИХОТОМИЈЕ ПАРАДИГМИ МЕЂУНАРОДНИХ КУЛТУРНИХ ОДНОСА

Култура и нација између универзалног и партикуларног

Године 1781. када је Кантова (Immanuel Kant) *Критика чистог ума* обележила револуцију у филозофији, Јохан Аделунг (Johann Christoph Adelung) је у свом делу *Историја културе* (*Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts*) поставио термилошке и концептуалне оквире идеје о култури. Он је сматрао да је језик сваког народа у најближој вези са његовом културом, а да се њена историја никада не може разумети без сталног позивања на услове и развој културе.

Међутим, иако се појам културе већ усталио у Немачкој током XVIII века, преокрет ка новој терминологији учинио је Јохан Готфрид фон Хердер (Johann Gottfried von Herder) заступајући мишљење о културној вредности нације и матерњег језика насупрот апстрактној просветитељској категорији о културном грађанину света и универзалном образовном језику. Уводећи појам „духа народа“ (*Volkgeist*), Хердер је дефинитивно учврстио разликање међу појмовима културе и цивилизације. Како констатује Едгар Морен (Edgar Morin):

„Од XIX до почетка XX века немачка мисао ће више вредновати појам културе који изражава специфични геније (дух) једног народа, а француска мисао појам цивилизације као добробит која се може проширити на све народе“ (Морен, 1989, стр. 58).

Једна од одлучујућих идеја које су обликовале живот Европе у XIX веку била је модерна мисао о нацији, изражена у заједничкој ис-

торији, језику, култу предака и религији једног народа. У романтизму, доминантној културној оријентацији овог доба, артикулисане су идеје нације, народне (Volk) и националне културе.

„Романтичари су видели у матерњем језику, митовима, песмама и предањима јединствену творевину народа и најдубљи израз националног осећања – врело поезије и уметности, духовни извор културне виталности и креативности народа; древна традиција је омогућила појединцима да пронађу свој идентитет унутар контекста историјске заједнице“ (Пери, 2000, стр. 248).

Иако првобитно демократски концепт проистекао из револуционарног покрета као израз суверенитета народа, идеја о националној солидарности се временом претворила у искључиву идеологију, у шовинистички инструмент за мобилизацију, односно у национализам. Нарушавањем рационалне традиције просветитељства, идеализацијом прошлости и глорификацијом националних митова, отворен је пут екстремном национализму који је кулминирао у светским ратовима XX века, и утицао на будуће парадигме међународних културних односа.

Светски ратови, пропаганда и спољна културна политика

После Првог светског рата развио се читав талас иницијатива везаних за културу и уметност као део ширих дипломатских активности држава и изградње међународних институција.

Француска је, међутим, и пре тога предузела кораке у том правцу оснивајући 1909. Биро за школе и дела (Bureau des écoles et des œuvres) са циљем координације различитих културних агенција које су деловале у иностранству, као и оснивајући међународну мрежу културних института, са циљем подизања свести и промоције француске културе у иностранству. Француско Министарство спољних послова је 1923. године основало прву канцеларију културне дипломатије у историји. Ова канцеларија ће касније, 1934. године, спонзорисати Француску асоцијацију за уметничко деловање (Association française d'action artistique, AFAA) као наследницу приватне Француске асоцијације за уметничку експанзију и размену (Association française d'expansion et d'échanges artistiques), чије су ингеренције обухватале међународну промоцију и извоз француске уметности.

Међународни комитет за интелектуалну сарадњу (International Committee for Intellectual Cooperation, ICIC), који је основан на иницијативу Друштва народа 1922. године, био је једна од првих међународних институција успостављених ради развоја интелектуалних и културних контаката и културне размене. Приоритети Комитета били су размена научника, студената, књига и идеја како би се створило веће разумевање међу народима.

Године 1938. објављени су тзв. интелектуални споразуми са циљем унапређења интелектуалних односа у области уметности, књижевности, науке и просвете међу народима. Њихова сврха је често имала везе са очувањем *bona fide*, простора за културне односе, задржавајући их колико год је то могуће далеко од економских и политичких интереса. Иако је Комитет био укључен у различите уметничке и интелектуалне активности, као што су књижевни и музички догађаји, саветодавни рад о музејском менаџменту и новинарству, напори да се окупе интелектуалци и студенти, као и да регулисање интелектуалне својине и археолошка истраживања, све то заједно дало је неуједначене резултате. Међутим, упркос својим ограничењима и слабостима, потреба за овом врстом организације и њеним идејама се одржала, али у нешто измењеном облику.

У Немачкој је термин „спољне културне политике“ (*Auswärtige Kulturpolitik*) 1912. године увео историчар културе Карл Лампрехт (Karl Lamprecht). Од 1920. године, када је основано Одељење за Немце у иностранству и културне послове (*Abteilung für Deutschland im Ausland und kulturelle Angelegenheiten*) при Министарству спољних послова, успостављен је низ релевантних институција, како јавних, тако и приватних, од којих су најзначајније Немачка служба академске размене (DAAD) основана 1925. године и Немачка академија (Die Deutsche Akademie) из 1923. године, као претходница Гетеовог института. Промоција немачког језика странцима уз подршку државе започета је нешто касније, тридесетих година XX века, и то отварањем лектората.

Култура у Немачкој је постала потпуно политизована под нацистима и у време Другог светског рата, представљајући синоним за државу. Јозеф Гебелс (Joseph Goebbels) је преузео контролу над културом 1933. године када је постао министар Рајха за „јавно просветљење и пропаганду“. Према његовим упутствима сви негермански елементи у књижевности, филму, музици, позоришту, уметности и масовним медијима су искорењени. Антисемитска пропаганда достигла је неслућене висине, док је слављена само „чиста“ немачка нација.

У Италији, култура је такође била укључена у фашистичке сврхе. Године 1926. Мусолини је у свом говору позвао италијанске писце да буду предводници „духовног империјализма“ ширећи у иностранство информације о Новој Италији фашистичке револуције. Иста мисија додељена је Италијанском институту за културу (*Istituti italiani di cultura*) који је преузео функције друштава „Данте Алиџијери“, претварајући их у центре за ширење фашистичке пропаганде.

Наспрам Немачке и Италије као две најмоћније фашистичке силе, Велика Британија и САД су развијале сопствене инструменсте „културне пропаганде“. Британски савет (*British Council for Relations with other Countries*) отворен је 1934. године зарад промоције британске културе кроз предавања, туре, музичке трупе и ликовне

изложбе, на стратешким подручима као што су источни Медитеран и Блиски исток, а затим на Балкану, па у Латинској Америци. Сједињене Америчке Државе су обликовале свој први програм образовне размене као одговор на нацистичку немачку пропаганду у Латинској Америци 1936. године, у виду „добросуседске“ политике. Сличне и амбициозније програме стипендија и уметничке размене развио је Одсек за културне односе за који је већина средстава прикупљана из приватних извора, а који је током рата преузео много агресивнију пропагандистичку улогу. То је био први пут да је званична владина политика САД укључила културну димензију (Arndt, 2005, стр. 57). Овај период био је изразито обележен културном пропагандом и експанзијом културних агенција.

После Другог светског рата, 1945. године, циљеви Комитета за интелектуалну сарадњу су реконституисани оснивањем организације наследнице – Организације уједињених нација за образовање, науку и културу (УНЕСКО). Тако је УНЕСКО, као и мноштво сличних организација које су уследиле после Међународног комитета за интелектуалну сарадњу, потврдио уверење да је културни приступ у стању да унесе много користи у свет међународне политике. То се показало посебно у случају УНЕСКО-а, чија је сврха од оснивања била да допринесе миру и сигурности промоцијом сарадње међу нацијама кроз образовање, науку и културу, иако се деловање ове организације мењало током година, у односу на међународни контекст и глобалне прилике. УНЕСКО је учинио витални допринос успостављању новог дискурса о култури комбинујући разумљивије неелитистичко схватање њеног садржаја, затим афирмацију културне разноликости, и интеграцију културног и економског развоја. Двадесет година од оснивања УНЕСКО-а, 1966. године, Генерална Конференција прогласила је Декларацију о принципима међународне културне сарадње, а у првом члану стоји да свака култура има достојанство и вредности који се морају поштовати и чувати, да сви народи имају право и дужност да развијају своју културу и да све културе припадају истој баштини која припада човечанству.

Савет Европе (*The Council of Europe*) је основан 1949. године у оквиру идеја европског федералистичког покрета, као међувладина организација за унапређење мира и сарадње међу европским демократским земљама са циљем стварања „Сједињених Држава Европе“. Својим активностима Савет Европе је иницирао израду нацрта Европске конвенције о култури 1954. године, који је служио као основни оквир међудржавне културне сарадње и успостављања стандарда културних права у Европи. Европска културна конвенција са 48 земаља потписница представљала је један од првих и кључних инструмената преко којих су европске државе, било да су чланице Савета Европе или не, изразиле своју приврженост према културној сарадњи.

С друге стране Атлантика културна размена је углавном била ствар приватних иницијатива и организација, као што су Карнегијева задужбина за међународни мир и Рокфелер фондација, и то све до 1948. године када је донет закон (*The Smith-Mundt Act*) којим је основана информативна агенција са мисијом да промовише боље разумевање Сједињених Америчких Држава у другим земљама, и да ради на повећању међусобног разумевања између Американаца и странаца. Године 1953. успостављена је независна Информативна агенција Сједињених Држава (*United States Information Agency, USIA*) за спољне послове, која је преузела одговорност за образовне и културне размене, и била ближе повезана са политиком владе. Након неколико реорганизација и промена имена, програми размене дошли су под ингеренцију Бироа за образовне и културне послове (*Bureau of Educational and Cultural Affairs, ECA*), који је основан 1961. године (*Fulbright-Hays Act*).

Активности института за културу, као што су додела стипендија, студентска и академска размена, уметничке изложбе и сличне акције, постали су стандардна одлика званичних спољних културних политика великих сила, обично под директном контролом министарстава иностраних послова и са снажним политичким печатом (Paschalidis, 2009). Национални културни институти и културно-информативни центри су у ратним годинама служили као инструменти спољне политике за ширење утицаја кроз пропаганду, као и за промоцију националног културног идентитета држава у различитим формама. Други светски рат је био доказ да међуратна хуманистичка концепција културе није успела да генерише довољно међусобног разумевања зарад мира у свету. Напротив, хуманистичка идеја културе била је током рата извитоперена у тој мери да је немачко искуство ратне културе учинило много да се дискредитује и подрије основни концепт.

Искуства многих програма културне размене показала су тензије између концепта „културне дипломатије“ (укључујући и државну пропаганду) и „културног интернационализма“, односно међународних културних односа, као нечег општијег и суштински другачијег. Ови концепти одсликавали су различите интересе између потребе држава да пласирају информацију и жеље људи да развијају узајамно разумевање. То је такође представљало борбу између хуманистичког пројекта и оног државоцентричног који се односио на националну пројекцију/пропаганду. Ова тензија, између државне пројекције и виших циљева развијања узајамног разумевања међу народима, остала је трајна ознака међународних културних односа у развоју (историји), теорији и пракси (Reeves, 2004, стр. 55). То се показало не само на плану директне државне подршке културним програмима већ и кроз рад међународних организација.

У суштини период светских ратова донео је неколико значајних преокрета у односима културе, политике и друштва, чиме ће бити поставити терен за растући значај културе у наредним фазама развоја међународних и глобалних односа. Неке од теоријских слабости, односно немогућност да се културни односи разликују од пропаганде, потпуно су огољене током Другог светског рата. Зато су били потребни различити концепти, који би изашли у сусрет изазовима ере хладног рата.

Хладноратовска парадигма културне дипломатије

Хладни рат је представљао традиционалну политичко-војну конфронтацију између империја, а у исто време идеолошко и културно такмичење на глобалном нивоу и без историјског преседана (упор. Scott-Smith & Krabbendam, 2003). У Совјетском Савезу је култура, посебно у облику артефаката и идеја, коришћена као средство за манипулацију друштвом, чиме је државна културна политика (или пропаганда) доведена до крајности. Упркос многим уметничким достигнућима, не може се избећи чињеница да је култура била дубоко политизована под совјетским комунистичким режимом. Међународна димензија совјетске културне политике задобила је ново значење у атмосфери хладног рата, где је СССР била практично блокирана у такмичењу са својим ривалом, капиталистичким Сједињеним Америчким Државама. Култура је одиграла своју улогу за Сједињене Америчке Државе у хладном рату са Совјетским Савезом на начин који се може посматрати као радикално извртање хуманистичког концепта културе у сврху пропагандне мисије и културне дипломатије у свом редукованом виду.

У време турнеје Луја Армстронга (Louis Armstrong) и *All Stars* по источној Европи 1965. године, борбене линије културног хладног рата су већ биле успостављене. Армстронг је био први цез музичар на турнеји иза „Гвоздене завесе“ што је прерасло у својеврстан историјски догађај. Многи уметници и културни практичари који су били укључени у културне програме током овог периода, како се обично тумачи и претпоставља, нису били свесни своје улоге у културном хладном рату. Да би се јасније тумачила улога званичника и уметника током тог периода, потребно је такође узети у обзир и природу како међународног, тако и још више унутрашњег контекста, у коме се догодила суштинска промена у сагледавању културне размене, посебно са аспекта државе, и та промена се догодила током Другог светског рата.

Амерички научник Френк Нинкович (Frenk Ninkovich) је идентификовао две школе мишљења и скупове креатора политика које су паралелно егзистирале до краја Другог светског рата, и детаљно размотрио њихове опсеге утицаја на америчку владу. Једна група, коју

је назвао „културалисти“, имала је ограничену улогу за владу у културној политици, или „културној размени“, како ју је ова група разумевала, док је друга група, коју је назвао „информационалисти“, посматрала владу као централни механизам политике. Култура је са тачке гледишта „културалиста“ универзална ствар, која не би требало да буде подвргнута специфичним интересима појединих влада, док је за „информационалисте“ култура дефинисана као национални проблем и треба да буде експлицитно стављена под владину контролу (Ninkovich, 1981, стр. 126). Јасно је да су „информационалисти“ добили битку за спољну политику, и да су до 1950. године, према овом аутору „амерички културни програми свих врста били дубоко посвећени вођењу хладног рата“ (исто, стр. 139).

Од свих видова уметничког изражавања балет је био можда најоштрије поприште борбе између Сједињених Америчких Држава и Совјетског Савеза. У обе земље балет је био претворен у инструмент моћне политичке пропаганде. Посебно је Бољшој театар (опера и балет) преносио поруку моћи и доминације, војне, уметничке и културне, а тиме пре свега политичке моћи (Begeson, 2002, стр. 127). И док је балет у позориштима широм Совјетског Савеза придобио огромну публику и популарност, на Западу је био прилично затворен и ограничен на метрополске елите, а исто је важило и за оперу.

У суштини, радило се о два схватања балета и уметности уопште у којима су имплицитно учитаване и политичке поруке, али које је пре свега раздвајао садржај: док су совјетски балети били проткани хуманизмом, у смислу борбе добра и зла, са херојима и хероинама у богатим костимима и тродимензионалном сценографијом, западни балети су управо грађени на супротном – на сугестивној форми покрета и мимике, као и гестикулације у којој је значење остајало двосмислено (Caute, 2003, стр. 468). Ова врста борбе на концептуалном и естетском плану у свим видовима културног и уметничког израза имала је своја јасна вредносна утемељења, која су служила као основ за потцртавање разлика и за показивање надмоћности.

Култура у време хладног рата била је мање нешто што се размењује, а најмање од свега нешто чиме се негује узајамно разумевање. Она је пре свега била оружје у битки за освајање „срца и умова“. Ова битка није била у потпуности у вези са промовисањем најбољих особина државе; њен примарни циљ је био да се победи у конкуренцији између два веома различита „начина живота“. Овај нови правац развоја међународних културних односа представља значајно одступање од врсте културне политике која је постојала пре Другог светског рата. При убеђивању глобалне популације у исправност једног начина живота (америчког) над другим начином живота (совјетским), културни хладни рат је био нужно заокупљен детектовањем свачијег појединачног заузимања једне стране (Reeves, 2004, р. 93).

Културни програми иза „Гвоздене завесе“ били су иницирани, финансирани и строго контролисани од стране влада гостујућих земаља, које су тиме показивале знак добре воље према земљи домаћину. Тиме су државе не само јачале свој престиж и утицај у иностранству, већ суштински водиле битку за успостављање доминације свог система вредности и сопствених погледа на свет.

Културне активности током периода хладног рата садржале су и тајни елемент, који се односи на умешаност ЦИА-е (*Central Intelligence Agency, CIA*). ЦИА је, како се у све већем броју извора потврђује, спонзорисала различите културне и уметничке програме као део своје кампање за освајање „срца и умова“, односно „продајом“ америчког начина живота широм света. Улога ЦИА-е у културној дипломатији први пут је изашла на видело током рата у Вијетнаму, када је откривено да је ова организација финансирала Конгрес за културну слободу (*Congress for Cultural Freedom*). Ово откриће је изазвало скандал у то време, а много касније постало тема која је дошла у фокус глобалне академске и ванакадемске пажње. Популарност коју је стекла књига Франсис Сондерс (Frances S. Saunders) *Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War*, подстакла је ширу дискусију и нова истраживања теме умешаности ЦИА-е у културном Хладном рату (види: Saunders, 1999).

Професор Вилфорд (Hugh Wilford) у књизи *The Mighty Wurlitzer: How the CIA Played America* описује како је Френк Визнер, шеф тадашње ЦИА-е, као одговор на успешну совјетску пропаганду, предложио америчку верзију стратегије: оргуље „моћног Вурлицера“ на којим би се свирала музика коју је Америка желела, односно њени пропагандни тонови. То је уједно била најуспешнија подршка западноевропским некомунистичким синдикатима, студентима и интелектуалцима педесетих година (Wilford, 2008).

Током првих година хладног рата, велики број писаца и извођача наставио је да изражава контроверзна мишљења о међународним односима у холивудским филмовима, кроз нови медиј телевизије, на сценама Бродвеја, као и иза сцене. Промовисањем сарадње суперсила, деколонизације, нуклеарног разоружања и других тадашњих табу тема, дисиденти уметници су успевали да растегну границе идеологије хладног рата и да подрију неке од његових основних претпоставки. Они су се у улози неформалних дипломата такмичили са званичним Вашингтоном у представљању Америке у свету. Међутим, на крају је међународни успех уметника постао довољно убедљив америчком спољнополитичкиом естаблишменту, који је заступао становиште да би неконвенционални ставови ових дисидената могли бити средство у хладном рату, а њихов уметнички рад ефикасан за пласирање америчких вредности и културе у иностранству.

Како показује Ендрју Фалк (Andrew J. Falk) у књизи *Upstaging the Cold War: American dissent and cultural diplomacy, 1940-1960*, ад-

министрација Двајта Ајзенхауера (Dwight Eisenhower) не само да је присвојила рад ових талентованих уметника већ је и неке од њих навела да служе као званични глас културне дипломатије хладног рата, „иако они можда нису мислили о себи на тај начин. Критичари Хладног рата постали су нови амерички преговарачи“ (Falk, 2010, стр. 8).

Културни контакти су често производили „меку моћ“ за САД током хладног рата, а у томе су посебну улогу имале академске и научне размене. Међутим, популарна култура је несразмерно више помогла Сједињеним Америчким Државама у постизању својих спољнополитичких циљева. Совјетски Савез је имао не само импресивне војне способности већ и важне ресурсе „меке силе“ из представа комунистичке идеологије, посебно у годинама после Другог светског рата, али је потрошио много од те своје моћи на репресију „код куће“ и у Источној Европи.

Совјетска државна пропаганда и културни програми нису могли да задрже корак са утицајем америчке популарне културе у атрактивности и флексибилности. Тако је много пре пада Берлинског зида 1989. године, совјетска „мека моћ“ била ослабљена производима западне популарне културе, посебно телевизијом и филмовима, који су упркос рестрикцијама и цензури направили пукотине на зиду, и имали девастирајуће политичке последице (Nye, 2004, стр. 48-49).

Док се културна дипломатија у савременом контексту може описати као „мека“ страна спољнополитичке активности у оној мери у којој жели да успостави боље односе са другим државама, или барем да допринесе стварању повољног окружења између држава у неким другим областима, на пример у економији, културна активност хладног рата, свакако у раним фазама, била је намеран и свестан покушај да се уђе у битку између два конкурентска система вредности и начина живота. Државе и владе су, дакле, у хладноратовској парадигми укључивале праксе културне дипломатије пре свега са политичким, а не културним мотивима. Култура је схватана као инструмент или канал за постизање политичких циљева, као што су ширење утицаја, већа видљивост и повећање престижа за сопствену земљу.

Након почетне фазе са нагласком на култури идеологије која је обележила хладноратовске тензије, јавио се све већи нагласак на идеологији културе, односно на националној културној пројекцији, тј. репрезентацији. Културна дипломатија која се спроводила током периода хладног рата, познатија је у пракси као „идеални модел“, с обзиром на упрошћене облике њеног спровођења у датом историјско-политичком контексту.

Крај хладног рата био је праћен редефинисањем појма културне дипломатије. У складу са тим, дошло је до ширења поља међународних културних односа, а постепено и до проширивања самог концепта културе.

*Постхладноратовско доба и
измењена парадигма културних односа*

Политичке промене у Источној Европи у виду колапса комунизма, социјализма и распада Совјетског Савеза, имале су драматичан утицај на поље међународних културних односа. Посткомунистичке земље напустиле су концепт цензуре, али су се суочиле са знатно комплекснијим проблемима наслеђеног културног система и застарелих културних институција. У периоду транзиције ових друштава ка демократском уређењу, преокупираност економским проблемима оставила је културне односе на маргини државних интереса. С друге стране, настао је читав низ културних иницијатива у виду удружења грађана и малих организација које су углавном уз подршку иностраних фондова формирале алтернативну културну политику и значајно утицале на правац развоја култура земаља у транзицији.

Турбулентне промене доживели су и велики западноевропски градови који су почели да се суочавају са последицама растуће политичке и економске илегалне имиграције, у форми мултикултурне трансформације. То је имало реперкусије и на пољу културне комуникације, како унутар сваке земље, тако и на међународном нивоу, која је постепено губила своју хомогеност, као и уски опсег успостављања комуникационих канала (Klaic, 2007, стр. 22). У сусрету имиграната и домаћих становника настале су нове интеркултурне форме и стилови, што је отворило простор за другачије културне везе, али и другачији начин промишљања њихових исходишта.

Мултикултурализам, и као друштвена чињеница и као политичка аспирација према етничким разноликостима и хетерогеностима у земљама у којима хомогена култура нити стварно постоји нити је пожељна, остаће до данас поље конфронтација и оспоравања, у чијој основи су питања вредности, односно антрополошки концепт културе.

Деведесетих година XX века принципи тржишта и менаџмента заузели су поље културне политике и довели до нових промена у концепцији међународних културних односа (McGuigan, 2004, стр. 46-9). Развојем информационих и комуникационих технологија унапређене су широм Европе и на глобалном нивоу комуникације свих врста, па тако и оне културне. Културна индустрија ушла је у фазу глобализоване производње и дистрибуције, тиме потискујући или потпуно елиминишући неке традиционалне облике културне продукције и утичући на комуникационе моделе етаблираних културних институција. За неке земље културне индустрије, као што су филмска продукција, дизајн, издаваштво и тако даље, постале су важни фактори у националној економији и то из неколико разлога.

Култура државе је постала препозната као користан начин за подршку економској конкурентности. Као што се сфера деловања

дипломата и министарстава спољних послова проширила ка укључивању економских интереса са културним аспектом, владе су постале више заинтересоване за важност представљања националног имиџа у иностранству, као метод унапређења националних економских интереса, као и других спољнополитичких циљева.

Нове технологије учиниле су културне производе доступним на глобалном нивоу, док је Интернет у том смислу посебно утицао на губљење значаја националних граница и националних културних система. Кретања на глобалном плану довела су, дакле, до крупних промена у подручју међународних односа, померајући оквире досадашњих парадигми.

На почетку XXI века након радикалне глобалне прерасподеле моћи, на делу је хетерогеност стратегија и мотива у међународним културним односима, у изузетно променљивом и нестабилном окружењу. Оно што је некада била одлика националне моћи, убрзо је постало стандардизовани облик националне репрезентације, те основни елемент новог система међународних и интеркултурних односа.

У постхладноратовском мултиполаризованом свету мешавина старих и нових национализама егзистира заједно са формацијама наднационалних и трансационалних процеса. У овако промењеним условима, инструменти политичке борбе су премештени на симболички план, што је пружио могућност новим актерима да узму учешћа у тој новој борби, која се све више води на пољу културе. Смер комуникације је постао једна од кључних тачака разлике између традиционалних парадигми које се тичу међународних културних односа. Домаћа питања постају међународна и обратно, са олакшаним и појачаним новим мрежама и приступима који користе брзу комуникацију.

Захваљујући убрзаним системима комуникације и олакшаном приступу информацијама, донети дипломатије су постали више јавни, чинећи све неопходнијим да се размотри питање актера у јавној дипломатији. Постхладноратовско доба је заједно за мултиполаризацијом света довело до промене улоге актера у јавној дипломатији, учинивши га тереном који више није резервисан само за дипломате и политичаре.

У том смислу измењена парадигма међународних културних односа тиче се још једног у низу преокрета који су се десили на релацији културе, политике и друштва, којим су обухваћени и неки контрадикторни токови. Пре свега, то се односи на оне токове обухваћене глобализацијом, као процесом који угрожава не само досадашњу позицију и улогу држава, већ и конкретне идентитете, односно вредносне системе. Затим, измењена парадигма се односи на ус-

ложњене механизме културне комуникације у таквом окружењу и на неизвесност опстанка културне разноликости и појединачних културних идентета у глобализованом свету. Трећа димензија нове парадигме тиче се организовања и управљања међународним културним односима, као и конципирања стратегија и инструмената који би требало да пруже адекватан одговор на измењено глобално окружење.

ЛИТЕРАТУРА

- Arndt, R. T. (2005). *The First Resort of Kings: American Cultural Diplomacy in the Twentieth Century*. Potomac Books Inc.
- Bereson, R. (2007). *Lying abroad: a critical study of cultural diplomacy*. Merrill Press.
- Bereson, R. (2002). *The Operatic State. Cultural Policy and Opera House*. London: Routledge.
- Визомирски, М. и С. Шнајдер (2006). *Културна дипломатија*. Београд: Балкан-култ фондација.
- Geusau, F. A. & Alting, M. (1995). Cultural diplomacy and national stereotypes: for official use only?, In *Stereotypes and Nations*, edited by T. Walas. Cracow: International Cultural Centre Cracow.
- Katzenstein, P. J. (ed.) (1996). *The Culture of National Security*. New York: Columbia University Press.
- Kawamura, Y. (2005). Eigenes Konzept -- Die Auswärtige Kulturpolitik Japans, In *Kurt- Kultur und Außenpolitik*, edited by J. Maaß, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, pp. 309-320.
- Kawamura, Y., Makita, T. & Aoki-Okabe, M. (2006). The Study of International Cultural Relations of Postwar Japan. *Discussion Paper No. 49*. Jetro: Institute of Developing Economies.
- Keohane, R. O. & Nye, S. J. (2001). *Power and Interdependence*. New York: Longman.
- Klaic, D. (2007). *Mobility of Imagination*. Budapest: Center For Arts And Culture, Central European University.
- Lapid, Y. & Kratochwil, F. (1996). *The Return of Culture and Identity in IR Theory*. Lynne Rienner Publishers, Boulder.
- Leonard, M., Stead, C. & Smewing, C. (2002). *Public Diplomacy*. London: Foreign Policy Centre.
- Морен, Е. (1989). *Како мислити Европу*. Сарајево: Свјетлост.
- McGuigan, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*. Berkshire: Open University Press.
- Ninkovich, F. A. (1981). *The diplomacy of ideas: U.S. foreign policy and cultural relations, 1938-1950*. Cambridge University Press.
- Нојман, И. (2011). *Употребе Другог: „Исток“ у формирању европског идентитета*. Београд: Службени гласник.
- Nye, J. S. (2004). *Soft Power: The Means to Success In World Politics*. New York: Public Affairs.
- Paschalidis, G. (2009). Exporting National Culture: Histories of Cultural Institutes Abroad, *International Journal of Cultural Policy*. Volume 15, Issue 3. pp. 275-289.
- Пери, М. (2000). *Интелектуална историја Европе*. Београд: CLIО.
- Pick, J. (2007). Britain, Its 'Image' and 'Cultural Diplomacy', In: *Lying Abroad, A critical Study of Cultural Diplomacy*, edited by R. Bereson. New York: Buffalo University.

- Rae, H. (2003). *State Identities and the Homogenisation of Peoples*. Cambridge University Press.
- Reeves, J. (2004). *Culture and International Relations. Narratives, natives and tourists*. London: Routledge.
- Saunders, F. S. (1999). *Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books.
- Scott-Smith, G. & Krabbendam, H. (Eds.) (2003). *The Cultural Cold War in Western Europe 1945-1960*. London: Frank Cass.
- Tuch, H. (1990). *Communicating with the World: U.S. Public Diplomacy Overseas*. Washington: Institute for the Study of Diplomacy; New York: St. Martin's Press.
- Falk, A. J. (2010). *Upstaging the Cold War: American dissent and cultural diplomacy, 1940-1960*. University of Massachusetts Press.
- Fox, R. (1999). *Cultural Diplomacy at the Crossroads. Cultural relations in Europe and the Wider World*. London: British Council.
- Caute, D. (2003). *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*. New York: Oxford University Press.
- Cummings, M. C. (2005). *Cultural Diplomacy - The Linchpin of Public Diplomacy*. Report of the Advisory Committee on Cultural Diplomacy. U.S. Department of State.
- Wilford, H. (2008). *The Mighty Wurlitzer: How the CIA Played America*. Harvard University Press.

Ljiljana Rogač Mijatović, University of Arts in Belgrade, Faculty of Drama Arts, Belgrade

PARADIGM DICHOTOMIES OF INTERNATIONAL CULTURAL RELATIONS

Summary

The presented paper deals with the analysis of international cultural relations at two levels: the first concerns the definition of this field in terms of theory and practice, as well as designing the terms of reference: "cultural diplomacy" and "public diplomacy".

By reviewing some of the cultural approaches in the study of international relations, and considering the possibility of their synthesis, we come to the understanding of international cultural relations as a wide field of research, which includes at least two dimensions: a phenomenological and the political practical one.

Through a review of the development of international cultural relations in a historical perspective, the paradigms are being discussed - from cultural internationalism and cultural propaganda, to the Cold War and post-Cold War paradigms of cultural relations.

In the new era of "soft power"- culture, political ideals, credibility, ruled by the domestic politics and international relations, thus represent an alternative means by which governments implement their national interests in the modern world.

At the beginning of the 21st century, after a radical global redistribution of power, the heterogeneity of motives and strategies in international cultural relations

occur in an extremely volatile and unstable environment. What was once a feature of national power, it soon became standardized form of national representation, and a core element of the new system of international and intercultural relations.

In this sense, the changed paradigm of international cultural relations is related to another in a series of upheavals that took place between culture, politics and society, which includes some contradictory trends. First of all, it refers to those courses included in globalization as a process that jeopardizes not only the current position and role of the state, but also specific identities and value systems. Then, the changed paradigm refers to the compounded mechanisms of cultural communication in this environment and the uncertainty of survival of cultural diversity and cultural identity in a globalized world. The third dimension concerns the new paradigm of organizing and managing international cultural relations, and designing strategies and tools that should provide an adequate response to the global changing environment.