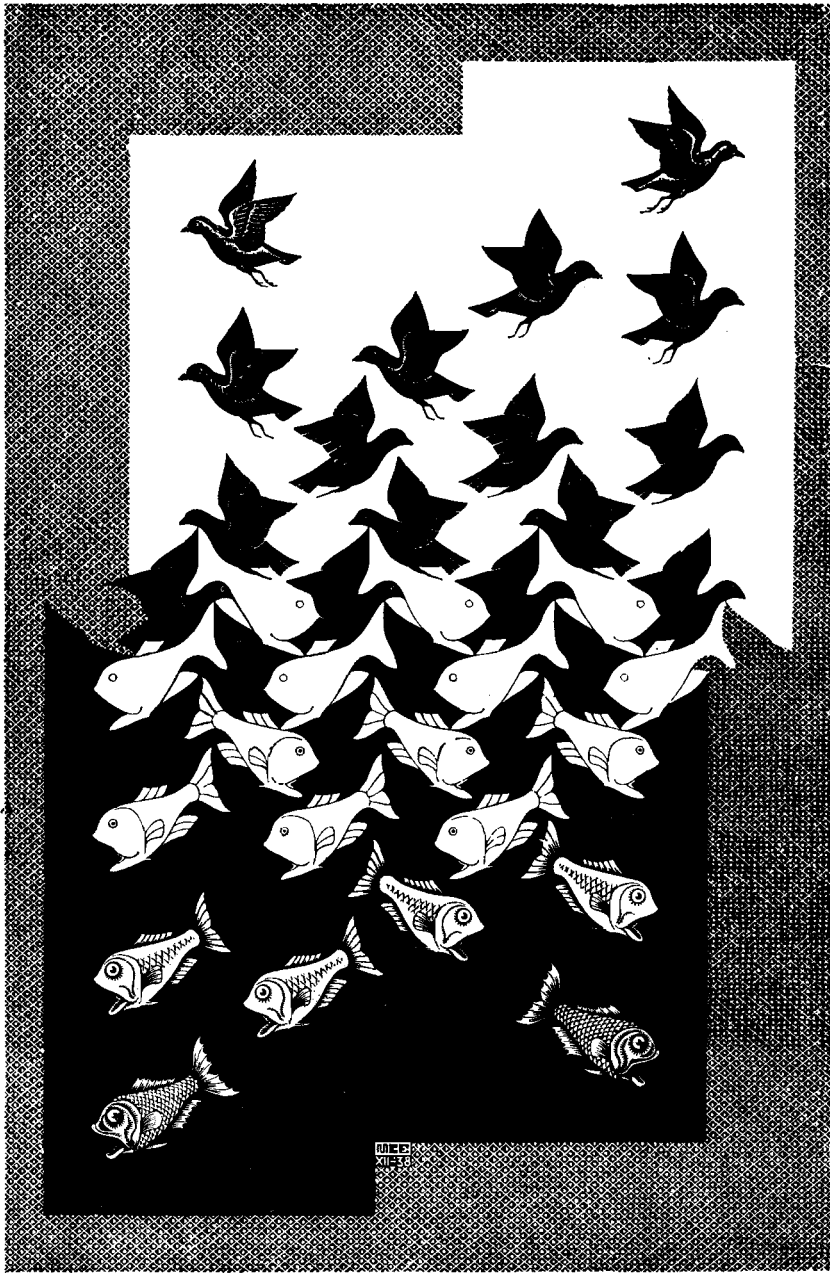
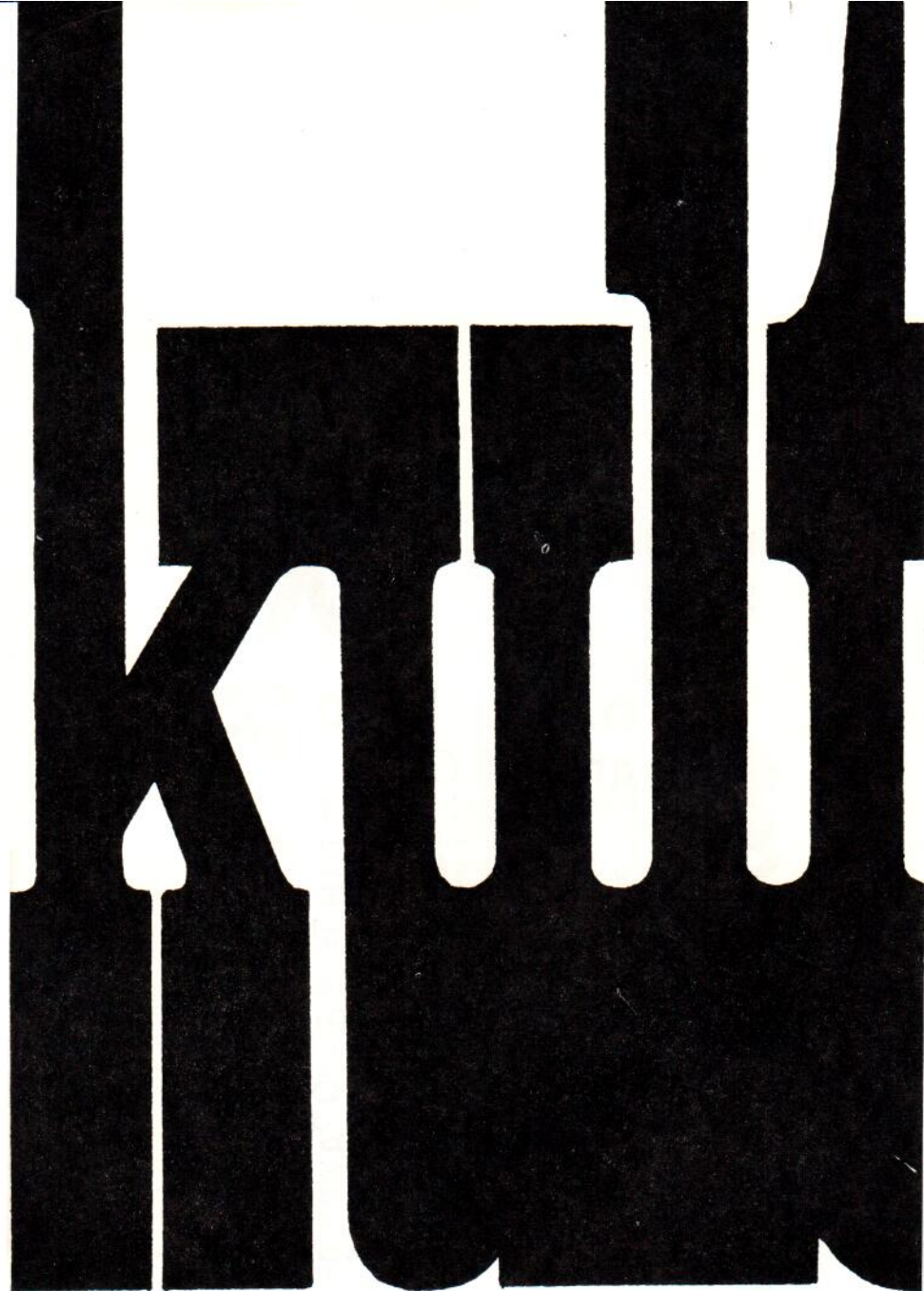


# Walt Disney







# Teorija

---

**ČASOPIS ZA TEORIJU I  
SOCIOLOGIJU KULTURE  
I KULTURNU POLITIKU**

---

---

# KULTURA

REDAKCIJA

SLOBODAN CANIĆ  
DRAGUTIN GOSTUŠKI  
TRIVO INDIĆ  
VUJADIN JOKIĆ  
STEVAN MAJSTOROVIĆ  
(odgovorni urednik)  
DANICA MOJSIN  
MIRJANA NIKOLIĆ  
NEBOJŠA POPOV  
BOGDAN TIRNANIĆ  
MILAN VOJNOVIĆ  
TIHOMIR VUČKOVIĆ

OPREMA  
BOLE MILORADOVIĆ

LEKTOR  
MILIJANA STANIĆ  
KOREKTOR  
OLGA MARTINOVIĆ

CRTEŽI  
M. C. EŠER

Izdaje: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka,  
Beograd

Redakcija časopisa »Kultura«, Beograd, Nemanjina 24,  
II sprat. Telefon 25-716

Izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog broja 10.— di-  
nara. Godišnja pretplata 40.— dinara. Rukopise slati  
u dva primerka s rezlmeom.

Organizacija štampe i distribucija:  
Novinsko izdavačka ustanova

»INTERPRESS — MEĐUNARODNA POLITIKA«

Pretplata se šalje na adresu:

»INTERPRESS — MEĐUNARODNA POLITIKA«

Beograd, Nemanjina 34, p. f. 413, br. žiro računa  
608-3-1434-2 s naznakom »Za časopis Kulturu«

Štampa grafičko preduzeće »Slobodan Jović«, Beograd

---

---

# SADRŽAJ

---

## Teme

*Gligorije Zaječaranović*  
HEGELOVA DIJALEKTIKA DUHA

8

*France Zupan*  
MASOVNA KULTURA — STRIP

23

*Bogdan Tirnanić*  
IZGUBLJENA „NEVINOST“ RECI

57

## Argumenti

*Pjer Burdije*  
INTELEKTUALNO POLJE I STVARALACKA ZAMISAO

74

## Tribina

*Prvoslav Plavšić*  
RADIO NIJE ONO STO SE KAZE, VEĆ ONO STO SE CUJE

110

*Žilber Koen-Seat*  
PRISUSTVO BIOSKOPSKE PUBLIKE

126

## Istraživanja

*Anđelka Milić*  
PROMENE U REKREATIVNIM AKTIVNOSTIMA  
U PORODICI

138

## Prikazi

*Velimir Filipović*  
PSIHOANALIZA I DRUŠTVO

160

---

---

*Mirko Đorđević*  
CATENA MUNDI KAO TEMA

**165**

*Desimir Pajević*  
JURAJ BOBER: STROJ, ČOVJEK, DRUŠTVO

**172**

*Dragomir Zupanc*  
VLADIMIR PETRIĆ: RAZVOJ FILMSKIH VRSTA

**178**

*Simon Simonović*  
„MI“ JEVGENIJA ZAMJATINA

**180**

### **Osvrti**

*Mirko Đorđević*  
KNJIGA U EGZILU

**186**

BELGIJSKI RAZGOVORI O REGIONALIZACIJI KULTURE

**193**

*Vladislava Pajević*  
NAKIT KOD SRBA

**210**

*Miloš Nemanjić*  
IN MEMORIAM: PIER FRANKASTEL

**213**

### **Dokumenti**

*Dragoljub Živković*  
KOLIKO KRALJEVO IZDVAJA ZA KULTURU

**220**

### **Beleška**

*Miro Glavurčić*  
M. C. EŠER

**224**

S U M M A R Y

**228**

C O N T E N T S

**232**

---

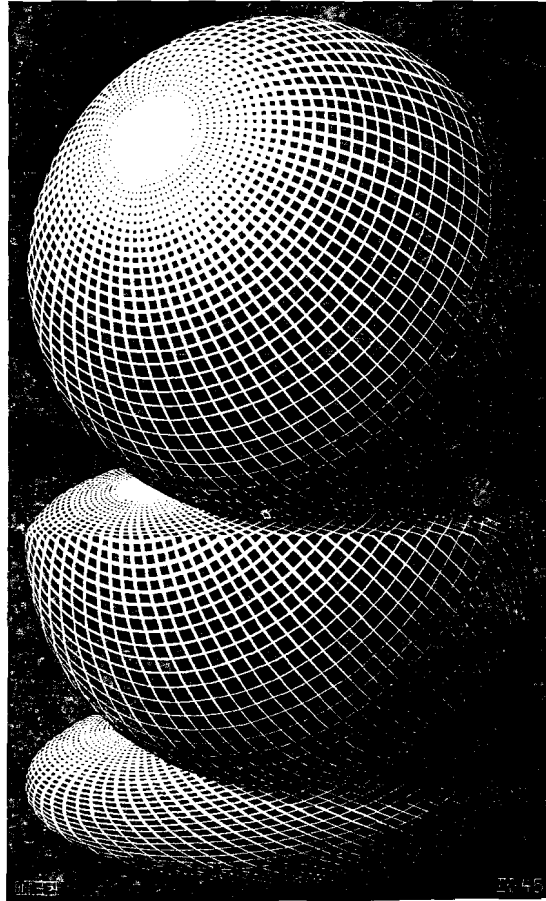
---

I DEO

---

# TEME

---





---

GLIGORIJE ZAJEČARANOVIĆ

---

# HEGELOVA DIJALEKTIKA DUHA

---

U Hegelovom sistemu apsolutnog idealizma filozofija duha je daleko značajnija od filozofije prirode, ne samo zato što bi se u njemu cela filozofija mogla označiti kao filozofija duha, što se često s pravom i čini, niti samo stoga što je sistem u stvari iz nje izrastao, budući da se Hegelovi raniji radovi odnose na razmišljanja o problemima duha, običajnosnoga, nego pre svega zato što se u ovom području obrađuju aktuelni problemi društva modernog doba pa je tu sadržana veoma razvijena kritika, data često u otuđenom obliku. Posebno je filozofija duha značajna po tome što ona po prvi put u razvitku filozofske misli sagledava i predstavlja dijalektiku kao dijalektiku istorije. Pokušavajući da istoriju čovečanstva shvati pomoću dijalektike, Hegel i samu dijalektiku istorizuje. Istoričnost kao bitno obeležje dijalektike i kao princip stvarnosti, a ne samo u smislu primene na istoriju i društvo, tek od Hegela vodi poreklo. Kako je Hegelova dijalektika, najpre kao dijalektika običajnosnog totaliteta, a zatim i kao dijalektika »konkretnog totaliteta« pojma, prirodne i duhovne stvarnosti, izrasla i konstituisala se na razmatranjima istorijske i društvene problematike, bazirajući se na celokupnoj ljudskoj društveno-istorijskoj delatnosti (borbe i rada), — ona odslikava realnu dijalektiku istorije, iako na mistifikovan način, kao zasnovanu na razvitku duha. Utoliko se s pravom može nazivati istorijskom dijalektikom, bez obzira na to što Hegel prenosi tu dijalektiku na logičko područje »čistoga mišljenja«, a isto tako na prirodu. A. Kožev, po kome je osnovna Hegelova greška monizam, ovo dijalektičko razmatranje prirode osuđuje kao »Hegelovu zabludu«, jer po njegovom mišljenju: »Dijalektika prirode postoji samo u (»šelingovskoj«) imaginaciji Hegela«.

U stvari, kod Hegela, u dovršenom sistemu, uvek se radi o dijalektici pojma odnosno ideje. U *Logici* je prikazana dijalektika logičke ideje,

---

u *Filozofiji prirode* — dijalektika prirodne ideje, a u *Filozofiji duha* — dijalektika ideje duha. To je jedna te ista ideja, apsolutna ideja, jednom posmatrana u čistom obliku, kao potpuno razvijen, adekvatan i konkretan pojam, logos stvarnosti, a zatim u svom realnom postojanju u obliku spoljašnje prirode i kao duh u kome ona stiče svest o sebi. Ali moglo bi se isto tako reći, obratno, da je to jedan isti duh, najpre kao zakonitost sveta (logos), zatim kao ospoljeni duh (priroda) i najzad kao duh koji se razvija u vremenu i saznaje sebe sama. Logos ili apsolutna ideja je vanvremena suština duha. Priroda je duh u svojoj prostornoj ospoljenosti, drugobivstvo duha. Za nju je vreme takođe irelevantno, jer se u njoj sve odvija u krugu i uvek se pojavljuje samo ono što je već bilo. Ukoliko u njoj postoji razvitak, on je parcijalan i privremen ili povremen. Priroda je za Hegela fiksirana dijalektika ideje prirode, razložena i ospoljena u prostoru. Ali suština bivstvujućeg duha je vreme. U tome je Hegel preteča Hajdegera. Vreme je pojam, tj. bitak, bit duha. Da nešto bivstvuje u vremenu, to znači da razvija, obogaćuje i umnožava svoje mogućnosti. Ako je priroda večno sadašnja, jer prošlost za nju više ne postoji, budući da je ova moguća samo u sećanju, a budućnost još ne postoji, jer priroda nema moći anticipacije na osnovu svojih vlastitih realnih zakona — tendencija, onda je, naprotiv, duh vremensko bivstvovanje u svim dimenzijama, pri čemu je budućnost ne manje realna od prošlosti i sadašnjosti, a bitno određuje ljudski život u njegovoj specifičnosti, jer čovek je jedinstveno biće kome je budućnost relevantna, što je očigledno u svrsishodnoj delatnosti. Kao što bi rekao Marks: vreme je prostor za ljudski razvitak. Čovek je povեսno biće po svojoj mogućnosti da svrsishodno dela, po svome stvaralaštvu. Zbog toga je Hegel sklon da vreme pripíše samu duhu, jer smatra da je realno vreme samo ono u kome se sve vremenske dimenzije međusobno prepliću, postoje zajedno i uporedno, a to je moguće samo u čoveku. Otuda on tretira prirodu samo kao vlastito izlaganje ideje u prostoru, a jedino svetsku istoriju kao »izlaganje duha u vremenu«. Međutim, Hegel želi da povuče oštru granicu između prirode i čoveka, ali to čini na neadekvatan način, tako da, kako priroda tako i čovek, bivaju shvaćeni samo kao predikati jedne suštine, apsolutne ideje, ili apsolutnog duha, kao potpunog samosaznanja apsolutne ideje po sebi i za sebe. Ti predikati se međusobno odvajaju i otuđuju pa se zanemaruje činjenica da je čovek ipak »čovečna priroda«, kako bi rekao Marks, prirodno biće, — a ne samo duhovno, tj. društveno i političko biće, ne jednostavno »suprotnost prirode«, — kao što ni priroda nije više čisto po sebi bivstvujuća nego ljudska priroda, ukoliko ju je čovek svojim ra-

dom, naročito industrijom, bitno izmenio. Sama svetska istorija, kao istorija duha ili čoveka, mora imati svoju realnu bazu. Istorija prirode je preduslov ljudske istorije. Razvitku čoveka prethodio je prirodni razvoj života, a za postanak života morali su se steći odgovarajući uslovi. Hegel, međutim, pretpostavlja postojanje duha, ne objašnjavajući njegov postanak. *Filozofija duha*, doduše, prema *Enciklopediji*, prikazuje duh u njegovom razvitku kroz sve faze subjektivnog duha, kao »pojma koji egzistira«, preko izgradnje i razvitka bitnih struktura objektivnog duha (prava, moralnosti i običajnosti) — do apsolutnog duha, koji predstavlja samoznanje duha, u obliku umetnosti, religije i filozofije. Ali ovaj razvitak pretpostavlja prirodno postojanje duha i mišljenje kao bitnu razliku između životinje i čoveka. Hegel ne pita o njihovom postanku, iako kaže da je duh »postao«, podrazumevajući pod tim samo konkretni oblik duha (čoveka), jer za njega je apsolutna ideja po sebi već duh, ona je duhovna, a priroda je samo nužna i stalna prolazna etapa koja posreduje realnost duha, njegovo postojanje za sebe onakvim kakav po sebi već jeste. Ali treba imati na umu da je duh u Hegela u stvari zajednica. Osim toga, po Hegelu, duh sam sebe proizvodi, a ni u kom pogledu ne može da se smatra ujedno i proizvedenim od nečega drugoga. To je, naravno, spiritualističko stanovište. Ali to ne znači da je duh u nekom obliku egzistirao pre prirode i čoveka, ili da je najpre bio neotuđen, a tek potom se otuđio i naknadno mora opet da ukida to otuđenje.

Ako se pretpostavi postojanje duha u konkretnom obliku, kao čoveka, — a Hegel tako i misli kad kaže da je »duh ili čovek kao takav« po sebi slobodan, — onda je njegov razvitak u vremenu, njegova istorija, ono što ga bitno karakteriše, ukoliko time sebe izgrađuje i usavršava, stvarajući svoj svet i postavljajući se kao slobodno biće. Tada je princip života duha — *princip razvitka*, a dijalektika razvitka duha je dijalektika njegove istorije, čija suština je u njegovom sticanju svesti o svojoj slobodi, budući da je supstancija duha sloboda, tj. bivstvovanje pri sebi samome, prisebnost, delatnost dolaženja k sebi i proizvođenja sebe, samoizgradivanja. Razvitak duha znači stvaranje nečega novoga, promena »na bolje«, što je moguće samo u istoriji. Zato Hegel smatra da se u istoriji ispoljava »nagon perfektibiliteta«, za razliku od razvoja organskih stvari. U tom smislu cela filozofija duha je filozofija istorije.

Ono po čemu se razlikuje razvoj čoveka od razvoja drugih prirodnih bića ne svodi se samo na učešće svesti i volje, tj. na to da je samo čovek misaono biće, niti se svodi na preimućstvo da

duh može »izdržati« protivrečnost, kako Hegel uglavnom želi da predstavi, uprkos tome što zna da se čovek razvija pomoću svog vlastitog napora *rada i borbe*. Mišljenje je nerazdvojni momenat toga napora, ali zadovoljiti se samo mišljenjem znači praktično *pristati na postojeće stanje*, izneveriti razvitak. Hegel sagledava tu razliku, iako je izražava spiritualistički, kao suprotnost unutar samoga duha, koju duh mora borbom i radom ukinuti: »Tako je duh u sebi samome suprotan sebi; on sam sebe treba da nadvlada kao pravu neprijateljsku zapreku samoga sebe; razvoj koji je u prirodi mirno proizlaženje, u duhu je tvrda beskonačna borba protiv samoga sebe... Razvoj na taj način nije bezazleno i neborbeno prosto proizlaženje poput razvoja organskog života, nego tvrdi nevoljki rad protiv samoga sebe« i »proizvođenje neke svrhe određenog sadržaja«. Pa ipak, pošto idealistički već pretpostavlja kao bivstvujuće ono što tim procesom razvitka treba da nastane u samoj prirodnoj realnosti i u ljudskoj stvarnosti, Hegel ujedno umanjuje značaj razvitka, čak i onda kada je taj razvitak realan, a ne samo idealan — kao što je razvitak logičke ideje. On kaže da je razlika, koja nastaje razvitkom, samo ta, da ono što je bilo po sebi postaje za sebe, i da je to »ogromna razlika«, mada pri tome »ne proizlazi nikakva nova sadržina«, jer razvoj postojeću mogućnost (»dar, moć«) samo postavlja kao aktualnu. Takođe se sav razvitak duha naknadno poništava time što se tvrdi da »početak i kraj padaju ujedno«. Po Hegelu se i sloboda, koja je bitna za čoveka, svodi u krajnjoj liniji samo na slobodu unutar mišljenja, jer samo tu ona može biti »apsolutna«. Po Hegelu, dakle, proizlazi da su ove mogućnosti unapred date, kao »u klici«, a sav razvitak je samo njihovo prevođenje u stvarnost. Međutim, za čoveka je karakteristično upravo to da on koristeći izvesne realne mogućnosti stvara druge, nove mogućnosti i umnožava ih. Mnoge mogućnosti nastaju tek kasnije, u toku razvitka, na osnovu vlastite delatnosti čoveka, a one predstavljaju bitno novu sadržinu, suštinske su za čoveka i njegov razvitak.

Dijalektika razvitka duha se po Hegelu svodi na samoosveščivanje duha o svojoj slobodi, na posao obrazovanja. Zato on definiše svetsku istoriju kao postupni razvoj principa, čiji sadržaj je svest o slobodi, a taj razvoj treba saznati u njegovoj nužnosti. On je definiše takođe kao »razvoj svesti duha o njegovoj slobodi i realizaciji koju je proizvela takva svest«, ali samu realizaciju slobode ne uzima prema sadržajnoj i praktičnoj strani nego samo prema formalnoj i zato tvrdi da »sloboda vodi ka nejednakosti«, tj. one su nerazdružive. Otuda monarhiju uzima kao najvišu formu države jer u skladu sa svojim esencijalističkim shvatanjem istorije kao razvit-

ka jednog istog svetskog duha, smatra da jedna volja mora u krajnjoj liniji odlučivati. Zato kao najnižu formu države tretira demokratiju, mada je verovatno znao Robespjerovu definiciju da je demokratija »država u kojoj svemoćni narod, vođen zakonima koji su njegovo delo, radi sam sve ono što može da uradi, a preko svojih predstavnika sve ono što sam ne može«. Slično je mislio i Fichte, za koga narod nikada nije buntovnik nego izvor svake vlasti i najviša vlast, iz čega sledi da suprotnost između države i »od države otuđenog naroda« mora biti ukinuta. Tretirajući narod kao »agregat privatnika« i kao bezumnu silu koja je spremna na uništavanje, Hegel kaže da je svrha vlade »da narod ne dođe do egzistencije, do vlasti i delovanja kao takav agregat«, da narod »ne zna šta hoće«, da um »nije stvar naroda« i da se ne razumeju svi u poslove države.

Iako smatra da je čovek »beskonačna vrednost«, da su ljudi samo svrhe i formalno i sadržajno, po umnosti i slobodi u sebi, koje su svrhe same po sebi, iako shvata konkretnu slobodu kao pravo osobe na »svoj potpuni razvoj i priznanje svog prava«, ipak Hegel u stvari podređuje pojedinca totalitetu, naročito državi i »opštim interesima«, ne uviđajući da su i ovi najčešće takođe samo posebni. U njegovoj filozofiji vlada primat opšteg nad posebnim i pojedinačnim, što je nužna posledica spiritualističkog učenja o pojmu, ideji ili duhu, kao supstanciji — subjektu sveta, čijim uposebnjenjem i imanentnim razvitkom tobože nastaje sva raznolikost i mnoštvenost realnog sveta konačnih stvari. Tako on smatra da pravo svetskog duha nadilazi sva druga posebna prava. Otuda pojedinci, pa i čitavi narodi, po Hegelovoj koncepciji društveno-istorijskog razvitka čovečanstva imaju u stvari samo ulogu sredstava posredstvom kojih svetski duh izvršava svoje namere i postizava svoje »opšte« ciljeve. Oni su shvaćeni kao »sluge« i kao nesvesni izvršioци namere svoga opšteg »gospodara« — svetskog duha, za koga moraju »vaditi kestenje iz vatre«. Ta »lukavost« je opšta karakteristika onoga ideelnog i opšteg. Tako Hegel govori o »lukavstvu pojma« da radi postizavanja cilja u odnosu prema objektima pušta da se sami objekti međusobno satiru i troše, uvlači među njih i sebe druge objekte, kao oruđa, a sam se drži po strani, u pozadini, te izlazi neoštećen, budući da sredstva rade za njega. Ovim je Hegel u stvari okarakterisao lukavstvo samoga čoveka u proizvodnom radu, u kome čovek »okreće prirodu protiv same prirode i pronalazi oruđa za tu svrhu«, a taj rad čini osnovu društvenog života i istorijskog kretanja čovečanstva. To što Hegel govori o lukavstvu uma i pojma, da se drže izvan procesa u kojima se »tare i ukida« ono objektivno i da se sami kroz njih održavaju,

očigledno pokazuje značaj radnog procesa čoveka za izgrađivanje ove filozofije, čija dijalektika često podseća na svoje društveno poreklo, na dijalektiku građanskog društva. Doduše, time što ovo lukavstvo shvata kao karakteristiku uma i pojma, Hegel ne samo da supstancijalizuje i hipostazira jednu bitnu odliku čoveka nego vrši ujedno idealističku mistifikaciju, naročito onda kada je prenosi na istorijski proces razvoja svet-skoga duha, u kome se individuum i ono partikularno uopšte »žrtvuje i napušta«, a ideja koja se u tome probija »ne plaća tribut bitka i prolaznosti iz sebe, nego iz strasti individuum«, jer nije ona ta koja se »predaje opreci, borbi i opasnosti« nego se ona »nenapadnuta i neoštećena drži u pozadini«. Hegel isto tako naziva »lukavošću uma« to »što on dopušta da strasti za njega deluju, pri čemu stradava i trpi štetu ono čime on sebe stavlja u egzistenciju«. Ali i pored naklonosti Hegela prema onome nemilosrdnom i sudbinskom opštemu, prema objektivnome umu, koji u totalitetu vlada i probija se, Hegel kroz to svoje esencijalističko shvatanje istorije dolazi do uvida o postojanju zakonitosti koja kao istorijska nužnost vlada društvenim kretanjem. Pri tome se on istovremeno, uprkos svome spiritualizmu, često neposredno približava istorijsko-materijalističkom saznanju zakonitosti istorijskih i društvenih procesa, kao što je i Lenjin primetio. On uviđa veliku ulogu ljudskih interesa, potreba i strasti u istoriji, a ističe čak i uticaj fizičke prinode na tok istorije. Iako ideju, mišljenje i duh smatra pokretačima istorijskog razvitka, ipak sagledava nemoć toga opštega samog po sebi, bez posebnoga, bez ljudske delatnosti, kojom se ono opšte prevodi u objektivnost: »Neposredni pogled na istoriju uverava nas da delovanja ljudi proizlaze iz njihovih potreba, njihovih strasti, njihovih interesa, njihovih karaktera i talenata, i to tako da u tom igrokazu delatnosti samo potrebe, strasti, interesi sačinjavaju ono što se pokazuje kao pokret na sila i što se pojavljuje kao glavna delatnost«. Iza svega što se događa u istoriji stoje neki interesi. Ideje su same po sebi nemoćne, ako nisu praćene interesima, jer ono opšte je »nešto nedelatno«. I ništa se veliko u istoriji nije dogodilo bez strasti. A ipak se kroz sve te posebnosti probija nešto opšte, što je prisutno u delatnosti ljudi, mada oni toga nisu uvek svesni. Zakonitost istorije odvija se »iza leđa« njenih aktera i tvoraca. Ali, u čemu se ona stvarno sastoji, to Hegel nije pokazao. Taj »proces koji protiče iza leđa« stvarnih učesnika u istorijskom razvitku razjasnio je tek Marks, na osnovu zakonitosti materijalne proizvodnje, ali ne u tom smislu da bi »objektivnost istorijskog života« mogla da se svede na »objektivnost prirodne istorije«, kako bi rekao Adorno, jer Marks uviđa specifičnost istorijskoga u odnosu prema prirodnome zbiva-

nju, a kada govori o »prirodnoistorijskom procesu«, pod tim podrazumeva da čovek još nije savladao i stavio pod svoju kontrolu »istorijske nužnosti«, koje se bitno razlikuju od prirodnih.

Među takve interesantne anticipatorske misli spada takođe Hegelovo vezivanje nastanka države za pojavu privatne svojine, a poreklo ove za uvođenje zemljoradnje i braka, kao i saznanje da stvarna država i državna vlada »nastaju samo onda kad već postoji razlika staleža, kad bogatstvo i siromaštvo postane veoma veliko i kad nastupi takav odnos da veliko mnoštvo ne može više svoje potrebe zadovoljavati na način na koji je naviklo«. Njegovo shvatanje o potrebi »regulisanja« i »rukovođenja« od strane »javne vlasti«, — u pogledu zadovoljavanja »različitih interesa proizvođača i potrošača«, koji »mogu međusobno kolidirati«, — u okviru celine društva, a posebno u pogledu poslovanja »velikih industrijskih grana«, čije zavisnosti i povezanosti sa »spoljašnjim okolnostima i dalekim kombinacijama« pojedinci nisu u stanju da sagledaju, kao da proizlazi iz analize savremenih privredno-političkih iskustava i jasno je usmereno na prevladavanje »nesvesne nužnosti«. Ali zato s druge strane pretvara privatnu svojinu u svetinju, — iako zna da ona ide zajedno sa zločinom, — shvatajući je kao ontološku činjenicu i kao suštinu ili apsolutno pravo osobe. On isto tako obogotvorava državu, kao »božansku ideju«, posebničku suštinu i svrhu za sebe, kao pravu realnost i »ostvarenje slobode, tj. apsolutne krajnje svrhe«, a time i samoga duha čoveka, koji svu vrednost ima samo pomoću države, jer ona kao umska sloboda predstavlja po Hegelu ono tlo na kome je jedino moguće razvijanje umetnosti, religije i filozofije, koje sve zajedno čine sferu apsolutnog duha, tj. duha koji postoji za sebe sama kao duh, kao »duh za duh«, u čoveku i njegovim duhovnim tvorevinama. Hegelovo shvatanje svetskoga duha kao pravog »identičnog subjekta — objekta« istorije isto tako predstavlja divinizaciju istorije i ujedno teodiceju, kao što znači prednost totaliteta nad pojedinačnim pojavama i individuama. Rezultat svega toga je konformističko pomirenje sa istorijskim tokom i postojećom stvarnošću, koje se može smatrati poslednjom porukom staroga, umornog Hegela.

Hegel se u svojoj koncepciji razvitka duha kroz istoriju koristi kauzalnim objašnjavanjem konkretnih događaja, ali je njegova koncepcija, u celini gledano, kao spekulativno-idealistička, u osnovi teološka. Njoj je podređena takođe i sama ideja progressa, koja upravo zato uživa neograničeno poverenje, jer se istorijsko kretanje odvija takoreći u jednoj pravoj uzlaznoj liniji, a eventualne stagnacije, nazadovanja ili kata-

strofe smatra spoljašnjim i nebitnim slučajnostima, koje Hegel odveć lako objašnjava prelazem svetskog duha od jednih naroda drugima, prema pogrešnom principu da svaki narod samo jednom može igrati značajnu ulogu u svetskoj istoriji. Ova *teleološka* koncepcija istorije nosi u sebi nasleđe aristotelizma i teologije, jer i Hegel određuje svrhu kao ono nepokretno što pokreće, ali je ujedno dopunjena stvarnom dijalektikom istorijskog procesa napretka društva. Osnov ove spekulativne koncepcije se sastoji u tome da postoji krajnja svrha istorije, a ona znači da duh, koji je samo po sebi, mora postati za sebe, shvatiti slobodu kao svoju suštinu i time postići zadovoljenje i izmirenje sa sobom i u sebi. Krajnja svrha je unutrašnji svesni nagon da duh dođe do svesti o sebi kao slobodi. Proces istorije ima tu svrhu da ono što je dato kao mogućnost, sila ili moć, pređe u stvarnost, u aktualno postojanje, kao »napredovanje od nepotpunoga k potpunijem«. Pri tome, »duh počinje od svoje beskonačne mogućnosti, ali *samo* mogućnosti, koja njegov apsolutni sadržaj sadržava kao posebičnost, kao svrhu i cilj koji on postiže istom samo u svom rezultatu, što je tek onda njegova zbilja», a celo kretanje je uslovljeno imanentnom suprotnošću duha, tj. protivrečjem, koje egzistira, no koje se takođe ukida i razrešava te duh najzad dolazi do samosaznanja, koje znači ukidanje svake predmetnosti, uspostavljanje identiteta subjekta i objekta i kraj istorije, jer istorija je određena samo kao kretanje dolaženja do svesti o slobodi. To je proces formiranja čoveka svojim radom. Istorija i vreme su samo dotle relevantni, dok čovek ne postigne identitet sa sobom, tj. pre ostvarenja slobode. Dotle traje proces istorije za Hegela. Za Marksa je to obrnuto: ceo taj mučni period izvojevanja slobode jeste »predistorija«. Prava istorija će nastupiti tek potom i ona nema svog »logičnog« kraja, jer ne postoji takva njoj imanentna nužnost kojom bi se ona morala kretati ka nekom cilju koji bi od samog početka bio određen (od koga bi?) i koji bi značio prestanak istorijskog razvitka.

Suprotnost duha između posebitosti i zasebitosti, — koja time što mu je imanentna postaje protivrečje i na kojoj se, po tačnoj Marksovoj primedbi, zasnivaju sve ostale suprotnosti i njihova kretanja, — čini suštinu Hegelove teleološke koncepcije istorije, koja tvrdi ne samo da istorija ima kraja, da je taj kraj s Napoleonom i Hegelom dostignut, nego isto tako (tvrdi) i prestanak dijalektike, ukoliko je ona dijalektika samoga duha i njegovog razvitka tokom istorije. Tako je dijalektika ograničena. Štaviše, time se uistinu sva Hegelova dijalektika pretvara u privid, a ne samo da joj se postavljaju granice, jer se sva razlika između početka i kraja svodi



na razliku između već stvarne iako neegzistentne mogućnosti i njenog postavljanja sebe u egzistenciju, između stanja po sebi i stanja za sebe samoga duha, čime je unapred određen ne samo ceo tok kretanja nego i sav sadržaj toga »razvitka«, u kome se sva sloboda svodi na kraju krajeva na svest o nužnosti. Time se međutim ukida pojam slobode kao samoodređivanja, koji u Hegelovoj filozofiji uopšte ne manjka, nego je čak suštinski značajan za život individuuma, iako je u celini sistema podređen osnovnoj teleološkoj koncepciji. Svaki bitni momenat u razvitku je nužan. Zato Hegelovu koncepciju u tome smislu smatramo preformističkom. Na svu sreću, Hegel u stvarnim svojim dijalektičkim izvođenjima ne ostaje vezan za tu svoju spekulativnu koncepciju. Tačnije, sam sadržaj, pre svega društvena problematika, tera ga da se odvoji od nje i da prikazuje stvarni razvitak.

Otuda ni stupanj apsolutnog duha, kojim se posle dugog razvitka postiže kraj istorije i ostvaruje potpuno samosaznanje, nije u celini etapa na kojoj ne bi bilo kretanja i razvitka. Već na osnovu Hegelovih izlaganja o tome očigledno je da se apsolutni duh ne sme u celini tretirati prosto kao rezultat i kao kraj kretanja. Naime, sva tri načina ispoljavanja apsolutnog duha: umetnost, religija i filozofija, uporedo s državom, koju Hegel već u *Filozofskoj propedeutici* određuje kao »realni duh«, sve zajedno prolaze kroz razne etape u svome razvitku. Prema tome i apsolutni duh doživljava svoj razvitak u tim svojim oblicima, istovremeno s onim oblicima koji se označavaju kao objektivni duh, a ne tek posle njih. Hegelova razmatranja o apsolutnom duhu, — koji je u stvari određen samo kao iluzorni, svršno-kauzalni tvorac svega, jer zapravo proizvodi jedino sebe sama, — odnose se na razne forme društvene svesti, koje kao ideologija predstavljaju izraz bazičnih društvenih struktura, analiziranih od Hegela pod imenom objektivnog ili svetskog duha. Duh se po Hegelu razvija kao celina. Samo celi duh (ljudsko društvo) ima istoriju i pravu stvarnost. On je uvek totalitet svojih logičkih momenata. Vremenski momenti u njegovom razvitku takođe su po sebi totaliteti: svaki je od njih jedna potpuna celina, koja sadrži sve logičke momente (elemente) duha, ali je taj totalitet uvek dat u jednom određenom vidu, s jednim elementom koji preovlađuje, iz ugla jedne određene kategorije, koja međutim kao deo predstavlja i po sebi sadrži sve ostale. Tako mora biti u sistemu nauke, tj. filozofije. U odnosu na sistem, ova dijalektika totaliteta omogućuje pregled, međusobni prelaz i određivanje filozofskih kategorija, a u odnosu na stvarni istorijski razvitak društvene celine, osposobljava filozofa i naučnika da svakoj po-

javi ili događaju odredi mesto i ulogu, odnos i značaj u posredovanju s ostalima.

To što *umetnost* shvata kao prevazidenu dostignutim stupnjem apsolutnog duha, kao uostalom i religiju, delom je rezultat uvidanja njihove nepovoljne situacije, jer »naše vreme po svom opštem stanju nije povoljno za umetnost«, a delom dolazi iz sistematske potrebe ređanja forme duha po njihovom spekulativnom značaju, što se u stvari bazira na vrednovanju psiholoških procesa: opažanja (koje odgovara umetnosti), predstavljanja (što je bitno u religiji) i poimanja (u filozofiji). Ali svi momenti, iako ukinuti, a to znači ujedno i *sačuvani*, ostaju bitni za duh u celini. Zato je pogrešno to interpretirati tako da je Hegel želeo *odumiranje umetnosti* ili da njegova koncepcija umetnosti ima to značenje. On je samo smatrao da »za nas«, tj. s *najvišeg stanovišta* spekulativne filozofije, umetnost »ostaje prošlost« i da više ne zadovoljava »naše najviše potrebe«, pošto je nastupilo doba misli i refleksije, koje zahvataju i samu umetnost (pa i religiju) i pošto je »duh prerašao umetnost, da bi dobio svoj viši prikaz« tako da on pojam sam ima kao svoj lik. Prema tome, sasvim je neopravdano prebacivati Hegelu da je prognozirao ili čak prihvatio »smrt«, »odumiranje« ili prestanak umetnosti. Naprotiv, Hegel kaže da se možemo nadati »da će se umetnost sve više uzdizati i usavršavati«. Problem odumiranja umetnosti su mu interpretatori imputirali, jer su zanemarili Hegelovu *dijalektiku duha*. Ali, opravdano je kritikovati ga za nedovoljno ocenjivanje značaja umetnosti i za njeno tretiranje prema neadekvatnim kriterijumima spekulativne filozofije, uglavnom iz gnoseološkog aspekta, kao nižeg oblika ispoljavanja apsolutnog duha, pri kraju svoga samosaznanja. Tačno je takođe da je religiji pridavao veći značaj nego umetnosti i to zato što je u njoj gledao izraz duhovnog totaliteta naroda, »istinu, kakva je ona za sve ljude«, ali je za njega »suština istinske religije *ljubav*«. No i svaka stvarna religija je s gledišta apsolutnog idealizma takođe prevazidena. Istina religije je filozofija, a istinska religija je samo *filozofija religije*, kao deo Hegelovog sistema, koji izražava »apsolutno znanje«.

Čak i sva prethodna filozofija je u sistemu »ukinuta«, time što su svi filozofski principi preuzeti u tu poslednju filozofiju, koja je time zamišljena kao »najrazvijenija, najbogatija i najdublja«, jer je potpuni u sebi razvijeni totalitet svih kategorija i principa, izražavajući tako apsolut u formi pojma, na najadekvatniji način. To ne znači ništa drugo nego da je Hegel »postigao« potpuno saznanje o totalitetu svojim sistemom »apsolutnog znanja«, u odnosu na koji

je cela istorija filozofije samo istorijski uvod i priprema za ostvarenje tog krajnjeg cilja celokupnog razvitka duha. Apsolut, kao objektivni totalitet, kao da je dobio svoj savršeni izraz u filozofiji jednog pojedinca, koji rezimira prošlost i ne dopušta više nikakvu bitnu budućnost, jer sve što je bitno već se dogodilo. Istorije je bilo, ali izgleda da je više nema, jer se buržoasko društvo, čiji materijalni odnosi su našli svoj teorijski izraz u »ideji«, ideološki uzdignutoj u rang vladajućeg gospodara i demijunga sveta, — uzima kao krajnji stupanj u razvitku čovečanstva, kao realizacija svih njegovih mogućnosti, a to je u stvari samo izraz Hegelovog konformizma i »pomirenja« duha sa stvarnošću, na čemu je on pri kraju života toliko insistirao. Ovo pomirenje dolazi u stvari kao uteha umesto realnog ukidanja otuđenja, odnosno kao nadopuna samo idealnog ukidanja otuđenja. A ono može biti samo idealno zato što se izjednačuje s ukidanjem predmetnosti. Međutim, predmetnost uopšte se može ukinuti samo u mišljenju, tako što mislilac postupa proizvoljno, umišljajući sebi da je iscrpeo sve bitne odredbe stvarnosti i reprodukovao ih u znanju. Ono što je realno moguće ukinuti u stvari je uvek samo neka određena predmetnost, postvarenje. Apsolutna negativnost mišljenja, koja znači isto što i sloboda subjekta, ta po Hegelu supstancijalna snaga razvitka duha i osnova dijalektike, svodi se na kraju, u okviru ove teleološke filozofije na slobodu misaone delatnosti subjekta, iako je čovek određen kao slobodno biće, a sloboda kao osnovna odredba ljudske prirode. Negativnost, kao sila koja razara vreme i sve što u vremenu bivstvuje, štaviše, koja je samo vreme (= pojam, subjekt — objekt), dospeva kao umnost do ukidanja svakog vremena i uspostavljanja večnosti, — jer »istinsko ukidanje vremena je bezvremena sadašnjost, tj. večnost«, koja je identična sebi, — a to znači do ukidanja neidentiteta i konačnosti radi identiteta i čiste beskonačnosti. Ali to se dešava samo u smislu izmirenja subjekta s kružnom dijalektikom stvarnosti, koja je kao takva beskonačna. Um, određen kao »moć totaliteta«, ukida sam sebe time što ukida svoje vlastite pretpostavke — »identitet identiteta i neidentiteta«, tj. prožimanje suprotnosti, i razdvojenost, koja rađa potrebu za filozofijom. Zatvarajući se u svoj u sebi dovršeni totalitet, um uspostavlja identitet, odbacuje svoj bitni »dijalektički ili negativno-umstveni« momenat i na taj način prestaje biti istinit i progresivan.

**Istinski *povesna* dijalektika**, tj. dijalektika koja je usmerena prema budućnosti i sposobna je da omogući anticipiranje, idealno preduhitranje predstojećeg razvitka, u Hegelovom sistemu nije moguće zbog toga što Hegel pretpostavlja dovršeni totalitet kao istinu i previše se oslanja

na identitet, a istovremeno izdaje neidentitet i dijalektiku identičnosti i neidentičnosti u procesu razvitka. To naravno ne znači da kod Hegela nije bilo težnje za takvom povесnom dijalektikom. Na to je ukazao Lukač citirajući jedan Hegelov epigram iz jenskog perioda, — u kome se traži da se bude »više od sadašnjice i od prošlosti« i da se ide ukorak s vremenom, čime se ukazuje na procesualni karakter svake predmetnosti i na konkretne, realne tendencije koje teže k budućnosti.

U stvari, suštinski nedostatak Hegelove filozofije u poznoj fazi sastoji se u tome što je potpuno odbacio utopijsko mišljenje, a time i kritički, negativni odnos prema stvarnosti i prema sebi samom, ograničavajući posao filozofije na saznanje onoga što jeste, svodeći je na slikanje sivlom po sivome i upoređujući je sa Minervinom sovom, koja izleće tek u suton, tj. kada je stvarnost »ispunila svoj proces razvoja i dovršila se«. To dolazi otuda što Hegelu nije stalo samo do otkrivanja čoveka kroz istoriju nego traži u tome još neke više snage koje su ipak transcendentne, iako on vezuje njihovo ispoljavanje za duh i delatnost samog čoveka. On traži nešto nadistorijsko, što prevazilazi svaku konačnost i nesavršenost, tj. i samu prirodu, koja je shvaćena kao ispoljavanje apsoluta čija se najviša definicija po Hegelu svodi na to da je on duh. Hegelovo shvatanje istorije pokazuje se kao sekularizacija hrišćanskog shvatanja istorije (Hrista). Time što svetsku istoriju svodi na »razvoj pojma slobode« i što ga interesuje »samo taj tok pojma«, samo »saj ideje« u istoriji, Hegel pokazuje da mu nije istinski stalo do stvarne ljudske istorije, da nije istinski zainteresovan za sudbinu individuuma. On u istoriji kao i u pravu samo proverava sadržaj svoje *Logike*. Zato celu istoriju na kraju krajeva pretvara u puko sećanje, u interiorizaciju. Na taj nedostatak kod Hegela ukazao je još Engels razračunavajući se sa hrišćanskim shvatanjem o otkrivanju boga u istoriji: »Nama ne pada na pamet da sumnjamo u »otkrivanje istorije« ili da ga preziremo, istorija je nama sve i sva, i mi je cenimo više nego što je cenio bilo koji drugi raniji filozofski pravac, više nego sam Hegel, kome je ona konačno služila samo kao proba za njegov logički računski zadatak... Mi tražimo sadržaj istorije; no mi u istoriji ne vidimo otkrivanje »boga«, nego čovjeka i samo čovjeka«. Hegelu je naprotiv bitno stalo samo do ideje, jer bitak kojim počinje svoj sistem totaliteta shvaćen je, po sebi, kao sama apsolutna ideja, tako da je ona i polazna tačka i krajnji rezultat, pošto duh završava time što saznaje apsolutnu ideju (logos). Zato Hegel kaže da se logika može shvatiti i kao prva i kao *poslednja* nauka. S gledišta dijalektičkog razvitka saznanja logika je »poslednja

nauka«, tj. rezultat. Time je sistem filozofije potpuno zatvoren, obrazujući krug, kao što je to slučaj i s njegovim prototipom u stvarnosti, kapitalističkim procesom proizvodnje, u kome se kao u kružnom kretanju polazna i završna tačka isto tako poklapaju: kapitalistov novac. Na taj način, spekulativna dijalektika totaliteta se razotkiva kao dijalektika samog kapitalističkog društva, koju Hegel time zamišlja kao mogućnost beskonačnog kretanja u istome, na isti način i na osnovu istih pretpostavki. Spekulativna dijalektika je utoliko prefinjena indirektna apologija kapitalističke stvarnosti u usponu. Ona je apologetska usled svoje spekulativno-idealističke osnove, prema kojoj je postojeća stvarnost predstavljena kao duhovna u osnovi, tj. umna, a društveni antagonizmi — kao po sebi razumljivi i prirodni, — prekriveni su velom kategorijalnih konstrukcija, koje sve izmiruju i zaglađuju. Kao što su u spekulativnom sistemu svi momenti podređeni totalitetu i nužno vode k njemu, budući da ga pretpostavljaju, tako je to i u stvarnosti kapitalizma, kako je pokazao Marks, za koga pak: »Sam ovaj organski sistem kao totalitet ima svoje pretpostavke, i njegov razvitak u totalitet sastoji se upravo (u tome), da sve elemente društva podredi sebi, ili da iz sebe stvori organe koji mu još nedostaju. Tako on istorijski biva totalitetom. Pretvaranje (Werden) u totalitet obrazuje jedan momenat njegovog procesa, njegovog razvoja«. Kapitalizam je takođe samo polazni momenat, a ne krajnji rezultat i cilj. On je pretpostavka za viši stupanj razvitka društva i čoveka.

Pošto Hegel ne vidi mogućnost daljeg bitnog menjanja osnove na kojoj je dati totalitet izgrađen, on proglašava postignuti stupanj razvitka za potpuni i ostvareni totalitet, pretvarajući ga u rezultat koji je svoj proces nastajanja ostavio iza sebe i koji je kao takav »leš«, jer mu nedostaje tendencija i mogućnost daljeg razvitka. Hegel je doduše istakao u *Fenomenologiji* da stvar »nije iscrpna u svome cilju nego u svome izvođenju« i da nije »rezultat stvarna celina nego on zajedno sa svojim postajanjem«, jer »cilj za sebe je neživa opštost«, tendencija je »puko komešanje«, koje još nema stvarnosti, a sam rezultat je »lešina, koja je tendenciju ostavila za sobom«. Ali time što je došao do »krajnjeg« rezultata, on je napustio tendenciju i postajanje za ljubav zatvorenog spekulativnog totaliteta. U stvari, već u *Fenomenologiji* Hegel pretpostavlja i traži krajnji cilj, kako u saznanju, kao apsolutno znanje, tako i u stvarnosti, kao uspostavljanje identiteta subjekta i objekta, što se potom pokazuje kao »pomirenje« subjekta sa stvarnošću i kao apsolutizacija situacije i odnosa date epohe razvitka društva, tobože najsavršenije. Identitet subjekta i objekta ne može biti

ni nešto čisto duhovno niti nešto samo predmetno, stvarstveno. To je u stvari neprekidni proces menjanja stvarnosti od strane čoveka u cilju njenog humanizovanja. Identični subjekt — objekt nije ni sam čovek, mada je on kao subjekt istovremeno objekt, niti neka od čoveka potpuno nezavisna stvarnost, — koja bi kao takva za čoveka bila samo apstraktni objekt, tj. samo mogućnost za ljudsku akciju, — nego ljudska *društvena praksa*, kao proces humanizacije prirode i društva i kao proces uspostavljanja jedinstva čoveka s prirodom posredstvom društva, i svet koji kroz tu praksu nastaje, a koji uključuje čoveka kao suštinsku snagu. Otudjenje u tome svetu i u delatnosti koja ga stvara i reprodukuje nastaje tako što produkt u datim okolnostima ne odgovara biti onoga koji stvara. Pošto je čovek slobodno i kreativno biće, tj. biće koje svojom svesnom svrshodnom akcijom pretvara mogućnosti u stvarnost, a granice tih mogućnosti ili njihovo iscrpljenje u vremenu nije moguće sagledati, nije opravdano pretpostaviti i tvrditi kraj istorije, gotovost ljudskog bitka, dovršenost bitnih mogućnosti čoveka, uz istovremeno prihvatanje njegovog daljeg bivstvovanja. Još manje je opravdano prihvatiti da je takav kraj dosegnut, kao što se pretpostavlja u dijalektici zatvorenog totaliteta, kada se misli da se iz vremena može preskočiti u večnost, i kada se »namesto stvarne veze čoveka i prirode *stavlja* neki apsolutan subjekt — objekt, koji je odmah cela priroda i celo čovečanstvo, apsolutni duh« (Marks), što u stvari predstavlja »postavljanje sveta na glavu«, koje je karakteristično za ideologe. Doduše, Hegel je pošao od činjenice da se čovek u francuskoj revoluciji stvarno postavio »na glavu, tj. na misao«, kako bi stvarnost izgradio prema njoj. On je uvideo da je time čovek shvatio svoju ulogu tako da on sam, tj. misao, treba da upravlja »duhovnom zbiljom«, svojim društvenim životom i delatnošću. Ali time što je čoveka definisao kao samosvest, a stvarnost kao ideju ili duh, — koji nije ništa drugo nego otuđeni duh čoveka, a zato posredno i zakonitost sveta, projektovana u idealističkom ruhu u sam svet iz koga i potiče, — time što je umesto »materije koja se istorijski razvija« i čoveka kao rezultata tog razvitka postavio ideju i duh kao osnovu svega postojanja i bivanja Hegel je izokrenuo proces sveta naglavačke. Samo zato se i može reći da je Hegelov sistem »na glavu postavljeni materijalizam«.

Presudno za Hegelovu dijalektiku je to što kod njega, kao i kod ostalih spekulativnih idealista, filozofija ima samo funkciju posmatranja i opisivanja biti stvarnosti i bivanja. Zato je ova dijalektika isto tako kontemplativna. Ali kontemplacija je sekundarna aktivnost. Njoj prethodi

praksa kao čulna i predmetna delatnost. Hegelova dijalektika doduše pretpostavlja ljudsku praktičnu univerzalnu delatnost i polazi od nje uviđajući njen značaj, ali sama filozofija za Hegela nije u funkciji te delatnosti, kao ni dijalektika. Čini se kao da je filozofija funkcija ili najviši rezultat delatnosti. Filozofija i filozof se pojavljuju posle svršenog čina. Pošto apsolutni duh dobija adekvatni izraz tek u filozofiji, tj. u teorijskoj delatnosti filozofa, kao »organa u kome apsolutni duh, koji pravi istoriju, posle isteka kretanja *naknadno* dolazi do svesti o sebi« to znači da »apsolutni duh samo *prividno* pravi istoriju«, jer će svest o tome dobiti tek na kraju u filozofu, tj. »njegova fabrikacija istorije postoji samo u svesti, u mišljenju i predstavi filozofa, samo u spekulativnom uobraženju«, kako je Marks prigovorio, a sav udeo filozofa u istoriji svodi se na tu »naknadnu svest«, na poimanje dogođenog. Time, kao i pretpostavkom kraja istorije, izneverene su apsolutna negativnost i neidentitet, bitne kategorije ove dijalektike, od kojih je prva izričito definisana kao samosvest i sloboda. Jer još Fihte je rekao da sloboda postavlja budućnost«. A i za Hegela je ona delatnost samoodređivanja i menjanja sveta. I on je slobodu shvatio, u stvari, kao »delatnost obračunavanja s opstojnošću« i kao delatnost kojom subjekt proizvodi primerenost neposredne egzistencije njegovim unutrašnjim određenjima, pojmovima svrhe. U tome je stvarni, istinski smisao Hegelovog pojma pomirenja. Čovek se može pomiriti sa neposrednom egzistencijom, sa postojećom društvenom stvarnošću, samo ako i ukoliko ju je vlastitom delatnošću i borbom učinio primerenom sebi, ako je doveo u sklad sa sobom, tj. ukoliko se u njoj realizuju njegova najdublja uverenja i najviši principi humaniteta. U suprotnom slučaju, čovek je izgubio sebe sama. Odricanje od humaniteta je najteži oblik otuđenja. Kada ga takav odnos obuzme, tada je s čovekom svršeno. Preostaje mu samo sfera animalnosti.

---

FRANCE ZUPAN

---

# MASOVNA KULTURA — STRIP\*

---

## Stripovi na jugoslovenskom tržištu

U vezi sa stripovima često se upotrebljava izraz „poplava”. Taj utisak dobija se pogrešnim pregledom novinskih kioska. Stripovi sa obojenim naslovnim stranama, zabavni i nedeljni listovi sa stripovima, strip-romani u posebnim sveskama — svega toga ima toliko na našem tržištu da je ponekad stvarno teško imati uvid u sve to. Nove zbirke javljaju se i nestaju, tako da je i približan pregled stanja kakvo je kod nas u ovo vreme (1968. godina) samo pokušaj koji ima mnogo nedostataka.

Na prvom mestu je naravno »Zvitorepec« — zato što je jedini slovenački nedeljni list sa stripovima; izdaje ga novinsko preduzeće »Delo«. Izlazi od 7. aprila 1966. godine. Ime Zvitorepec izabrano je prema junaku Nustrovog stripa, promućurnoj liji dobrodušnog izgleda. Za profil slovenačkog nedeljnog časopisa sa stripovima dovoljno je ako prelistamo bilo koji broj »Zvitorepca«. (Neka to bude broj 17. iz aprila 1968). Naslovna strana srazmerno je skromna u poređenju sa ostalim jugoslovenskim nedeljnim listovima ovog žanra, koji su po pravilu u boji i veoma šareni. Ako idemo redom: prvi je vestern i to dogodovštine mladog kauboja Teddiya Teda. Teddy Ted je usamljeni junak, putujući kauboj, kakve poznajemo iz filmova i literature, odličan strelac, uvek na strani slabijih, koji svojim vernim konjem luta po prostranstvima Divljeg zapada. Zapleti su obični, a isto tako i ljudi sa kojima se susreće: grubi rančeri, bogataš koji hoće da dobije mali gradić pod svoju vlast, podmitljivi šerif, plaćeni revolveraši — ukratko galerija tipova koji nastupaju u svim

\* Nastavak iz prošlog broja.

---



pričicama ove vrste. Ne nedostaje ni vitka devojka u jahaćem kostimu, koju Teddy Ted galantno spasava iz ruku grubijana — onda putuje dalje. (Junak pustolovnog stripa ne sme da se venča, jer onda za čitaoce nije više interesantan).

Sa formalno-likovnog stanovišta, ovaj strip je dobro crtan i kadriran, bilo da se radi o figurama konja (gde se proverava znanje crtača), bilo da se radi o prirodi sa karakterističnim oblicima stenja i arhitekturom pionirskih gradića Divljeg zapada. Možda je čak donekle suviše miran i suvoparan — čitaoci stripa, naime, žele dinamiku i preterivanje i u crtežu. Lica junaka su manje ili više stereotipna, ponekad čak toliko da ih međusobno zamenjujemo ili moramo da se potrudimo da bismo ih razlikovali.

Ne bismo mogli da kažemo da u stripu nema grubosti i nasilja. Međutim, moralna pouka uvek je jasna: pobeđuje pravičnost, dok su zločinci i prevaranti na ovaj ili onaj način kažnjeni. Kadrovi su takvi kao da gledamo klasični vestern i njegovu kameru — donekle idealizovan realizam.

Drugi strip, odnosno druga priča koja se javlja u nastavcima na čitavoj stranici, a ponekad i na dve stranice, jeste strip o dr Kilderu, mladom lepom lekaru koji leči telo i duh svojih bolesnika. Priča o dr Kilderu već je na TV doživela neverovatnu popularnost, a u stripu ima svoju publiku koju uglavnom sačinjavaju žene od preko 35 godina. Autor stripa je Kenn Bald, figure koje nastupaju su moderne, mogli bismo da govorimo o manirizmu, o vitkim figurama, protegnutim u visinu.

Svi muškarci su bez izuzetka lepo građeni, a žene su, bilo da se radi o bolničarkama ili pacijentima, mlade i dopadljive, i crtači ih sa naročitim zadovoljstvom postavljaju u kadar kao potpuno dekorativnu figuru. Strip je majstorski kadriran nasmešenim likovima bolničarki u prvom planu. Javlja se atmosfera čistog, sterilnog sveta. Po sadržini priča je doduše monotona. Međutim u njoj bismo teško pronašli bilo kakvu opasnost za omladinu.

Treći strip »Jeff Hawke« (autor Sydney Jordan) spada u područje naučne fantastike i to one koja je u poslednje vreme naročito aktuelna: svemirski brodovi, neobična i jeziva putovanja kroz vreme, posete stranaca sa drugih planeta na Zemlju i naravno muževan, lepo građeni engleski astronaut Jeff Hawke, koji svojom spretnošću i hrabrošću iz događaja u događaj hladnokrvno rešava zamršene situacije. Međutim, uvek sa razumom, taktom, uvidavnošću, a nikada ne nasiljem. I ovaj strip je veoma dobro crtan, u

stilu filmskog realizma, iako je ponekad donekle nepregledan. Junak je karakteristično engleski uzdržan, miran, hladnokrvan i, naravno, simpatičan. Fantastike ima puno, a grubog nasilja, kao što smo već rekli, veoma malo, jer svemirska zbivanja čiji smo svedoci toliko su delikatna da ih junaci ne rešavaju pesnicom i pištoljem, već hrabrošću, spretnošću i razumom. I još nešto: sudbinom čovečanstva upravljaju razvijenija bića iz svemira — dakle misao koja se u poslednje vreme sve češće pojavljuje u literaturi...

Sledeći strip je društveno-pomodan: o ljubivnim i drugim doživljajima lepe engleske manekenke Tiffany Jones. Ona u stvari pada iz jedne ljubavne avanture u drugu, a u pozadini je njen unekoliko nejasan odnos prema modnom fotografu Guyu Moršanu. On se venčao sa drugom, koja ga vara itd. itd. prema poznatom receptu sličnih priča. Za utehu treba da kažemo da su ovi njeni doživljaji, pre svega, romantične prirode i da se seks u tom stripu ograničava na sliku gole Tiffany u kadi za kupanje i prilikom presvlačenja. Tiffany se stalno kreće u visokom, »boljem« društvu, sreće se sa ljudima koji u današnjem svetu nešto predstavljaju odnosno bude maštu maloletnica koje su i najoduševljeniji čitaoci ovog stripa. Filmski režiseri, bogati poslovni ljudi, vlasnici izvora nafte, romantični grofovi, pisci, detektivi i čak međunarodni šverceri — čitava ova galerija muškaraca žudi za naklonošću lepe Tiffany u elegantno crtanom stripu. Kadriranje ovog stripa je takvo da bi moglo da posluži kao primer mnogim filmskim snimateljima. Očigledno je da strip nije crtan napamet, već da je rađen u studiju sa živim modelima, koje prvo fotografišu, a onda crtač prema tim fotografijama crta strip. Rezultat je u tehničkom smislu izvanredno dovršen. Međutim, uprkos tome, strip je stilski veoma dvodimenzionalan, iako upotrebljava i polutonove, jednakomerno sivo tonirane površine. Kompozicija je uvek sređena, potpuno uravnotežena, čitav utisak je dvodimenzionalan kao da su fotografisani prizori pomoću teleobjektiva (što je verovatno). Perspektiva je karakteristična za snimke načinjene teleobjektivom, figure i predmeti su pljosnati, dok su prvi plan i dubina veoma blizu, slično kao na slici u dvogledu. Utisak je elegantan, međutim, i malokrvan. Nedostaje telesnost, nedostaju svetlost i senke, to nisu bića od krvi i mesa.

»Slike iz prirode« Volta Diznija zauzimaju jednu stranicu i obično donose popularne šarene, privlačno i slikovito crtane zanimljivosti iz života životinja i biljki, kao i opise neobičnih prirodnih pojava. Karakteristično je Diznijevo majstorstvo, smisao za obradu detalja i humora.

...TODA MOČ EKSPLO-  
ZIJE JE ODVISNA  
OD TEGA, KOLIKO  
GORIVA BO SE V  
REZERVOAR-  
JIH ...



KAPSULA ME  
VARUJE PRED VRO-  
CINO-KAJ BI SE  
TOREJ BAL?



TU JEFF  
HAWKE, JIMMY  
ŠE 6 SE-  
KUND -  
SREČNO!

H3403

Iza slika iz prirode dolazi »klasični« strip, koji je nekada crtao Elzie Segar, a sada ga crta Bud Sagendorf; to su humorističke priče o poznatom proždrljivcu spanača, o mornaru Popaju. Strip je crtan u stilu pojednostavljene karikature. Kao karakterističan američki junak, Popaj ima običaj da svoje probleme rešava pesnicama, »nasiljem«, dakle u epskim tučama. Ipak treba da priznamo da je idealista i neumoran borac za poštenu stvar. Gotovo svaka epizoda ima za osnovu neki, manje ili više, aktuelan problem. Tako, na primer, Popaj spasava svet od ogromnog elektronskog računara, koji je prerastao svog graditelja, malog profesora. Računar hoće da podjarmi ljude tako da umesto njih obavi sve poslove. Popaj pomoću spanača u jezivoj priči pobeđuje tog robota i računar pregori. Naravoučeni: ljudi ne smeju da postanu mekušci, treba da budu slobodni, treba da brinu sami za sebe.

U drugoj priči Popaj se razračunava sa patuljkom koga muči kompleks niže vrednosti i koji proglašava sebe »najmanjim divom« na svetu i redom bije sve muškarce u Popajevom komšiluku uključujući i Popajevog starog oca.

U poslednjem stripu srećemo Popaja i čangrizala, neobičan narod podzemnih ljudi koji su se povukli pod zemlju zbog straha od progressa i nauke onda »kada je prvi naučnik« pronašao luk i strelu.

Iza lake priče u humorističkom obliku uvek je sakrivena pouka. Dijalozi su duhoviti iako kratki. Majstorstvo se ogleda u izboru reči i nagovestajima, jer je prostor za tekst u oblačiću ograničen. Popaj je u suštini za ljude koji imaju smisao za humor.

Trenutno je mali Kića, Popajev dečak, postao milioner, više ne poznaje svog starog Popaja i jedina mu je ambicija u životu da stekne što više dolara. Od malog simpatičnog Kiće pred našim očima se u milionerskom društvu razvija odvratani kapitalista. Stric milioner, koga je Kića upravo izbacio iz njegove vlastite kuće, uzdiše: »Bože moj, zar sam odgajio sablast?« Očekujemo šta će da učini Popaj koji se pojavljuje kao novi sluga svoga Kiće i koji se zasada samo čudi, toliko čudi da mu lula ispadne iz usta i da su u oblačićima koji mu izlaze iz usta samo veliki znakovi pitanja i usklika. Ne znamo dođuš šta će da učini, međutim, jasno je da će da učini nešto i da će malog Kiću da dovede na pravi put.

Sledeći strip je engleski. U njemu nastupa junak koji je polukriminalac, poludetektiv, poznati Simon Templar ili Svetac. Poznaju ga gledaoci

TV. Međutim, strip je veoma loše crtan; sem toga, crteži su suviše umanjeni i čitanje je prilično teško.

Centralne dve stranice zauzima domaći strip koji crta akademski slikar Miki Muster iz Ljubljane i u kome se redaju doživljaji nerazdvojne vesele trojice Lije Zvitorepca, Kornjače Trdonje i Vuka Lakotnika. Omladina voli da ga čita. Priče su simpatično pustolovne iako se u njima povremeno stidljivo javlja seks, ali u takvom humorističkom obliku da to dosada nije uznemirilo naše moraliste. I sledeći strip je tako reći domaći: Ciril Gale crta humorističke kaubojke pod naslovom »Tajna izgubljene čizme«. Ako smo kod Mikija Mustera primetili uticaj V. Diznija na slovenački omladinski strip, onda Gale očigledno dobro poznaje moderan francuski humoristički strip, njegov stil crtanja, kadriranja i pričanja. Naravno, ne možemo da govorimo o direktnom kopiranju, iako u svetu crtača stripova ni to nije nepoznato. Uopšte je kod slo-



venačkih stripova lošijeg kvaliteta teško konstatovati pravog autora, jer mnogi iz opreznosti ili stidljivosti crtaju pod pseudonimom.

»Pirati neba« je moderan humoristički francuski strip o doživljajima čika-Sveznajućeg i malog Artura i namenjen je pre svega omladini, simpatično je crtan i uopšte je zabavan.

Kao umetak među stripovima nalaze se »Dostignuća nauke« koje crta Andrea Brescijani. U malim slikama koje zauzimaju četiri reda na jednoj stranici, a protežu se obično još na polovinu druge stranice, veoma su brižljivo a istovremeno i popularno prikazana različita dostignuća nauke — okeanografije, tehnike, atomske nauke, fizike, hemije.

Kraj lista rezervisan je za dva fantastična stripa koji su donekle drukčijeg karaktera nego sve ovo što smo dosada razmatrali. Nasilje je ovde jače zastupljeno, iako još daleko od vulgarnosti. Reč je o stripu »Lopov iz svemira« i »Čelična pesnica«.

U »Lopovu iz svemira« nastupa melanholični, atletski građeni Pauk. Taj čika zalizane crne kose obučen je u crni pripijeni kombinezon, a opremljen je reaktivnim motorima na leđima koji mu omogućavaju da jednostavno skače i pliva po vazduhu. Ima naviku da se vozi u »helikaru« sa svojim pomoćnicima Pelhamom i Ordinijem i javlja se svuda tamo gde nešto ne valja. Stvarno ne znamo odakle je došao Pauk, gde je dobio svoj neobični helikopter i ko ga — ako se izrazimo našim svakodnevnim jezikom — plaća. Znamo jedino to da krstari iznad velegrada — očigledno se radi o Njujorku — i pomaže policiji u borbi protiv zločina. Iskreno da kažemo, samo lice našeg Pauka sa neobično velikim ušima i zaliscima nije suviše simpatično niti poverljivo. On je donekle karikiran, grub, malo mefistovski, malo priglup, sa orlovskim nosom, potiljkom bika i niskim čelom. Međutim, pošto se bori protiv zločina — neka ga. Njegovi protivnici su još neodlučniji od njega, kao da su pobjegli iz jezivih snova: starac »Pakleno oruđe«, i gigantski »Stranac iz svemira«, polugušter, poluprase, koji se dovezao svojim svemirskim brodom i po svemu sudeći — nema poštene namere. Atmosfera stripa je mračna i nekako žalostiva, a naglašava je još način crtanja, oštar, nasilan, nemilosrdan, sa naglašenom crnom bojom i sivilom. Senke su tamne, svetlost jarko bela, likovi neobični, iako je okolina gde se radnja odvija svakidašnja, realistični velegrad sa kućama, ulicama i ljudima.

Mali predah predstavljaju slikovne ukrštene reči, a onda sledi poslednji strip — poslednji

doduše po mestu, međutim, prvi po popularnosti i broju čitalaca: Luis Crandell ili »Čelična pesnica«! Od samog početka, od izlaženja »Zvitorepca« u Sloveniji, to jest od 1966. godine, strip »Čelična pesnica« privukao je na hiljade čitalaca. Prema površnoj proceni »Čeličnu pesnicu« čita u Sloveniji oko 300.000 ljudi, a kasnije, kada budemo razmatrali rezultate ankete o omiljenosti stripova, videćemo da je »Čelična pesnica« najomiljeniji strip u »Zvitorepcu«.

Tko je Luis Crandell? Muškarac tridesetih godina, belac, po narodnosti Englez, lepo građen, iako bez preteranih mišića jednog Pauka ili Supermena. Njegovo lice je dopadljivo, ponekad je čak sličan pokojnom J. F. Kennedyju ili bolje reći predstavlja muški ideal lepote današnjeg vremena. Ono što razlikuje Crandella od hiljade njemu sličnih muškaraca jeste čelična pesnica koju ima umesto desne ruke. Ta čelična pesnica ima neobičnu moć i sposobnost da Crandell postaje nevidljiv ako njome dotakne električnu struju. Nije objašnjeno gde i na koji način je junak izgubio svoju ruku i ko mu je umesto nje dao čeličnu pesnicu — protezu. (I inače ljudi ne postaju nevidljivi ako dodirnu električni vod pod napetošću, očigledno to nikome od čitalaca ne smeta: junaka primaju takvog kakav jeste). Crandella su primili u tajnu službu, koja se stalno u različitim delovima sveta sukobljava sa zločincima velikog formata. Ovi zločinci su poluludi naučnici koji žude za vlašću nad svetom, hipnotizeri, pokvareni guverneri, veliki kriminalci koji s vremenom postaju sve više fantastični. U poslednje vreme već dolaze iz svemira! Po pravilu Crandell pobeđuje mnogih teškoća razbija bande i doprinosi uništenju vode. Nehotice nas to podseća na engleskog junaka Jamesa Bonda. Ipak je Crandell junak druge vrste, stroži i asketski. Ne vozi se luksuznim kolima, ne pije alkohol, gotovo da nema smisla za humor, njegove avanture vode ga na mračna i turobna mesta, u predgrađa, u kaznene domove na otocima, skoro uopšte ne spava, nikada ne jede i nema posla sa ženama. Dosada se u »Čeličnoj pesnici« nije pojavila još nijedna žena osim uz put: prodavačica karata u bioskopu, uplašena domaćica, arheolog — ipak su to potpuno beznačajne figure. Stvarni junaci su muškarci. Iako Crandell živi iz pustolovine u pustolovinu i stalno se nalazi u pokretu, u akciji, ipak retko ubija i to jedino ako mora i ako ne postoji nijedan drugi izlaz. Njegovi postupci su izrazito fer, i prema staroj engleskoj džentlmenškoj navici — svome protivniku uvek pruža još jednu mogućnost pre nego što ga definitivno pobedi. Ponekad mu čak spasava život uprkos tome što su ovi njegovi podvizi po pravilu plaćeni nezahvalnošću. Lik engleskog džentlmena iz viktorijanskog perioda!

S vremenom »Čelična pesnica« dobija sve više tehničkih sredstava: radio-odašiljače, reaktivno odelo, pištolj u jednom od njegovih prstiju itd. Njegovi protivnici su drukčijeg tipa: iskrivljenog nosa, fizički defektni, loše građeni, debeli, čelavi, kratkovidni itd. Možda je samo slučajno što su neki grubijani južnoameričkog tipa, dok je ludi naučnik bio Semit. Priča o »Čeličnoj pesnici« je u izvesnom smislu moderna priča sa crno-belim karakterima, u kojima junak rešava na prvi pogled nemoguće zadatke. Dobro mora uvek da pobeđuje; međutim, onaj koji šalje junaka u sve opasnije avanture nije više kralj već nekakva bezlična organizacija, tajna služba.

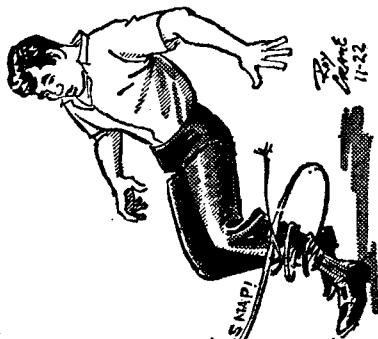
Treba spomenuti likovnu stranu »Čelične pesnice«: strip svakako ostavlja prilično mračan utisak, pre svega zbog naglašene crne boje, mračnih senki i uopšte mračne atmosfere. Međutim, ne možemo da negiramo veštinu crtača, te »Čeličnu pesnicu« možemo da ubrojimo među odlično crtane stripove, dakle u višu klasu u njegovom žanru. Crtež nije tvrd, već srazmerno mekan, naglašena je plastičnost, pre svega slikovitost u kontrastu između svetlih i tamnih partija. Svetlost je dramatična, crne senke i zaslepljujuća svetla, kretanje živahno, utisak je nekako »barokni«, naravno u okviru već spomenutog filmskog, bolje reći stripovskog realizma.

Pored nedeljnog lista izlazi i »Roman u stripu«, i to dva puta mesečno. To je sveska manjeg formata, sa obojenom naslovnom stranom. U prilog ovim romanima treba da kažemo da su te naslovne strane u likovnom smislu ponekad upravo kvalitetne. Na kraju krajeva, to nije ni toliko neobično ako znamo da izdavač zapošljava u tu svrhu neke naše likovne umetnike (Planinc). Svakako je to korak dalje od obične kitnjaste, šarene naslovne strane.

Da nabrojimo nekoliko naslova ovih romana u stripu: »Šerifov grob«, »Osveta« (avijatičarska priča iz drugog svetskog rata), »Svemirske pijavice« (naučna fantastika), »Ledena smrt«, »Braća Sontag«, »Lovac na ljude« itd. Stripovi u sveskama obično su lošije crtani od onih u nedeljnim listovima. Stil je tipičan stripovski realizam kakav očigledno i najviše odgovara žanru i ukusu publike, ipak su dosad ovi romani u stripu uprkos svemu na pristojnom nivou. »Zvitorepec« naravno nije jedini koji objavljuje stripove na slovenačkom jeziku. »Tedenska tribuna« objavljuje svake nedelje »Doživljaje Ciska Kida«, o kojima smo već govorili; lepo crtan, simpatičan i kvalitetan strip.

Pored Ciska Kida na poslednjoj stranici »TT« donosi doživljaje već poznatih Mustetrovih junaka Zvitorepca, Trbonje i Lakotnika.





© King Features Syndicate, Inc., 1968. World rights reserved.

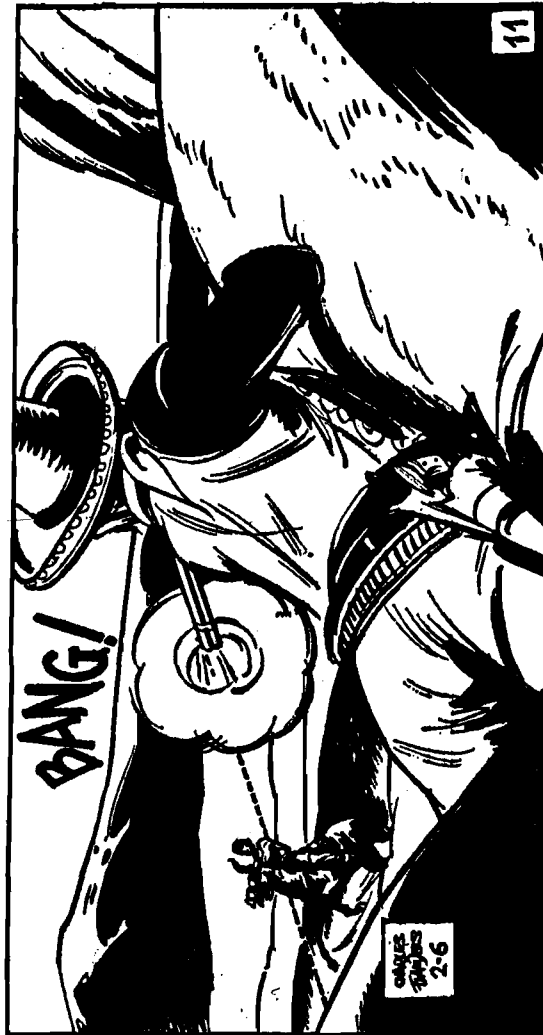
»Ljubljanski dnevnik« objavljuje svakog dana jedan ili dva reda simpatičnog »Dečjeg stripa« o doživljajima malog Jureta Pikca, pegavog dečkića, koji živi na farmi sa svojim životinjama. Muževan petao i brbljive kokoške, pospana kucca, preduzumljivi jarac, glupi patak i naravno mala komšinica Mica glavna su lica ovih humorističkih priča. Crtaju ih Jim Burnnett i George Crenshaw (King Features Syndicate).

Najveći slovenački dnevni list »Delo« s vremena na vreme objavljuje, pre svega, pripovetke, slikovnice, veoma retko stripove; uglavnom su to domaći, pre svega za decu. Strip možemo da nađemo isto tako i u stručnom listu »Gozdni gospodar« (Šumski domaćin). To je list radnog kolektiva »Šumskog gazdinstva«, Postojna, koji objavljuje humoristički strip domaćeg crtača, a isto tako i u mesečnom časopisu »Ognjište« (izdavač Apostolska administracija za slovenačko Primorje). »Ognjište« objavljuje strip pod naslovom »Divlji dečak«. Priča je sladunjava, sentimentalna, po uzoru na stare vaspitne priče o dobrim »Janezima« i zlim »Mihama«. U njoj nastupaju dobri popovi, očevi pijanice, bolesni prijatelji, bezosećajni i nepošteni gostioničari itd. Ispod naslova piše da strip crta J. Radilović (zašrebački crtač koji se potpisuje Jules), a pisac bi trebalo da bude R. Ajarque.

Zagreb je već pre rata bio jak centar crtanog stripa. Starija generacija sigurno se seća »Plavog zabavnika« i »Crnog mačka«. Zagrebački crtači stripova pre rata (Maurović, Neugebauer) bili su poznati, a tradicija se pokazala i u velikom posleratnom uspehu zagrebačke škole crtanog filma, čiji smo svedoci. »Plavi vjesnik«, koji izdaje »Vjesnik« u Zagrebu, objavljuje, pored novosti o pevačima zabavne muzike i filmskim glumcima, svake nedelje i strip. Neke od njih već poznajemo: »Flaš Gordon« u svemirskoj patroli još zabavlja mlade čitaoce iako ga sada crta Mac Raboy. Priča se odvija ustaljenim tokom, dok je crtež u poređenju sa Alexom Raymondom primetno tvrdi, grublji. O komičnim doživljajima mladog »Romea Browna« priča engleski strip koji crta Jim Holdaway. Priča je blago karikirana, a isti takav je i stil crtača sa blagim prizvukom stare engleske karikature 30-tih godina. Ljubitelji neumištivog junaka Divljeg zapada, dovitljivog pustolova i jahača »Starog mačka«, koji su se oduševljavali njime, njegovim prijateljem »Pesnikom« i »Crnim jahačem« pre drugog svetskog rata — danas su ljudi srednjih godina. Verovatno se sadašnji čitaoci »Plavog vjesnika« — koji je, prema vlastitim rečima, namenjen mladima od 13 do 19 godina — sećaju ovog našeg domaćeg zagrebačkog stripa. »Starog mačka« crta, kao i pre rata, Andrija Maurović; ne crta loše. Međutim, u tom

stripu nema više one nekadašnje primamljivosti. Ili je takvo mišljenje, možda, samo nostalgичno gundanje čitalaca starih stripova kojima se čini da je i strip nekada bio bolji.

U »Plavom vjesniku«, koji je srazmerno velikog formata, svakom stripu je posvećena jedna stranica. Tako i klasični »Tarzan« Edgara Ricea Burroughsa ima jednu stranu. Strip crta John Celardo, sindikalizovan je kod United Feature Syndicate. Međutim, nema više onog majstorstva kome smo mogli da se divimo kod Harolda Fostera i posle njega kod Burnea Hogartha



Stvarno je tačna tvrdnja da posle Hogartha na tom području nije moguće reći ništa novo: Ce-lardov »Tarzan« je trom, prosečan strip.

»Usamljeni jahač«, koji crtaju i pišu Charles Elanders i Paul S. Newman, standardan je ka-ubojac, koji se nalazi na spisku King Features Syndicate.

Primer humorističkog i satiričnog kaubojca, ka-kvi su za poslednjih šest ili sedam godina veo-ma omiljeni, jeste strip »Cocobill u Arizoni« (autor Jacovitti), koji je čak u koloru. Majstori tog žanra su latinski narodi, Francuzi i Italijani. Međutim, karakteristično je da junaci u tim stripovima do preterivanja parodiraju način pričanja i ponašanja velikih junaka vesterna, upotrebljavaju krajnje učene izraze, nastupaju u dvobojima, gone zločince, isto tako kao i nji-hovi ozbiljni uzori. Uopšte »Plavi vjesnik« na-stavlja tradiciju predratnog »Plavog zabavnika« i njegovih stripova.

Kao nekada u »Plavom zabavniku«, tako sada i u »Plavom vjesniku« srećemo starog »Fantoma« (piše ga Lee Falk, a crta Sy Barry). Pustolovine mišićavog džina u tesnom trikou i sa maskom na licu, koji je stalno na različitim egzotičnim mestima umešan u neobične doživljaje u kojima ne nedostaju zavodljive devojke u neprilici (za-lihe King Features Syndicate). I mađioničar Mandrake i njegova družina, mišićavi Lotar i lepa Narda stari su predratni junaci. I oni su iz zbirke King Features, a crta ih Fredericks prema scenariju Lee Falka.

Ako za domaće stripove obično važi da su do-sadni i diletantski crtani, onda povodom stripa »Sherlock Holmes na dvoru kralja Artura«, ko-ji crta J. Radilović, a piše Z. Furtinger, treba da promenimo mišljenje. Strip je parodija na do-življaje slavnog detektiva i tehnički je izvan-redno crtan, u humorističkom i karikiranom sti-lu. Strip su, kažu, otkupili Englezi, što je već lepo priznanje za njegov kvalitet (uz put reče-no: poznatiji crtači stripova imaju običaj da se potpišu na poslednjem crtežu u svakom redu i numerišu ga). I naš J. Radilović se potpisuje. Međutim, pošto je strip internacionalna stvar i pošto je svakako ugledniji ako nosi englesko ili francusko ime, Radilović se potpisuje sa »Ju-les«. (Strip je u bojama). Takođe je i Popaj, ko-jeg već poznajemo, i o kome treba reći da je u lepim crvenim, žutim, plavim, zelenim i drugim bojama, na malo boljem papiru svakako za čitao-cu privlačniji nego samo crno-beli strip. Čak neobično privlači i zbog šarenih boja, koje, upr-kos svojoj jednostavnosti, deluju sugestivno »u-kusno«, ako smemo tako da kažemo, upravo pop-artistički.

---

I kao poslednji među ovim stripovima u »Plavom vjesniku« nalazi se mračni »Pauk«, koji nastupa ovdé protiv cara Androida, mehaničkih ljudi i strašila. Car Androida upravo je uhvatio Pauka i njegova dva pomoćnika. Jadni Pauk! Navikli smo na simpatične junake, a ovde izgleda da se crtač upravo potrudio da, inače lepo građenog Pauka, prikaže kao priglupog, od-vratnog lica, niskog čela, sa čelom sa strane, koja je počela da podjeda njegovu glatku, zalizanu, crnu kosu. Dvoboj između cara Androida koji je džin u nekakvom srednjovekovnom odelu sa kacigom rimskog lešionara na glavi i Pauka odvija se pred našim očima kao težak san. Protivnici se hvališu svojim tehničkim pomoćnim sredstvima, napinju mišice i psuju jedan drugog. »Ovaj tvoj pištolj je igračka za decu«, kaže car Pauku, koji je pucao na njega svojom čeličnom mrežom i rekao: »Vidiš, Paukova mreža sve više te steže dok ne ostaneš bez snage. Ha, ha, ha!« Međutim, car napne svoje strašne mišice i čelična mreža popuca kao da je od hartije. »Dosta igre! Pripremi se za svoju smrt, Pauče jedan!« kaže i skoči na Pauka, koji ima samo toliko vremena da, uprkos tome što car već leti prema njemu, izrecituje kraći govor: »Ali udahni prvo malo mog gasa koji na mene ne deluje!« (Objašnjenje je isto tako naivno kao i potrebno). »Ti ćeš da umreš!« Itd., itd.

Time je zbirka stripova u »Plavom vjesniku« završena. Međutim, nisu isključene druge edicije stripova koje izdaje »Plavi vjesnik« u obliku svezaka i knjižica. Srazmerno dobra hartija, naslovne strane u boji i naslovi u Superstrip biblioteci: Nepobedeni, Jučerašnji junaci, Komandosi, Jahači pakla, Lov na čoveka, Strelac u Balbeku, Oblačno nebo, Apaška krv itd.

U toj biblioteci nalaze se serije vesterna, »Komandosi«, »Tajni agent« itd. Na naslovnoj strani nalaze se ove reči: »132 stranice akcije u slikama«. Od slovenačkih edicija ove sveske ne razlikuju se bitno ni po formatu ni po sadržini i crtežu. Međutim, istina je da su štampane na boljoj hartiji, što važi kako za tekst, tako i za omot, koji je čak povošten. U Superstrip biblioteci i inače u seriji »Tajni agent« javlja se na kraju i Sporty (prevedeno kao Sportko) crtača Rega Woottona, humoristička serija doživljaja malog ljubitelja sporta i njegovog prijatelja.

Veoma aktivno je i NIP »Forum« iz Novog Sada. Između ostalog »Forum« izdaje nedeljni časopis sa stripovima »Panorama«, koji isto kao i slovenački »Zvitorepec«, izlazi svakog četvrtka, s tom razlikom što je većeg formata, na boljoj hartiji i objavljuje i stripove u bojama. Stripovi po redosledu: Istorijski strip »Karl Viking«, crtan u stilu velikog Fostera; sledeći je



»Fantom žaba« (skakavac), opet jedan iz velike družine Supermena. On je iskonstruisao posebne opruge pomoću kojih može da skače više desetina metara visoko. Pronalazač koji je čitavog života radio za fabriku igračaka, konačno je iskonstruisao za sebe »nešto kao što su moji superfederi«. Sa maskom žabe na licu »Žaba skakavac« je spremna za svoj prvi fantastični skok u kriminal.

Tarzana je zamenio kralj džungle »Saber«, na izgled, a i inače, veoma sličan svom prethodniku, nalazi se u istim teškoćama sa istim prijateljima i neprijateljima, jedino je pametniji.

Kralja izviđača Dejvija Crocketa poznajemo. Ovde nastupa opet u jednoj od priča o Indijancima. Takođe je i »Čelična pesnica« u »Panorami« ista kao u našem »Zvitorepcu«, jedino što nastupa u drugoj priči.

O dopadljivom kauboju Ringu u epizodi »Put u Santa Fe« (u bojama) još ćemo da govorimo jer njegove epizode istovremeno objavljuje nemački nedeljni list M. V. 1968 koji prodaju i kod nas.

Crni strelac — Klem Meki — junak koji može svojom voljom da se promeni u crnog strelca, legendarnog borca za pravdu — naslov je sledećeg stripa. Kao i drugi junaci i on ima verne pomoćnike Čangu i Mačka. Upravo progoni vr-

hunskog zločinca dželata. (Obični zločinac je za strip već suviše malo jer treba da bude najmanje »vrhunski«, isto tako kao što su junaci »superjunaci«).

Sledeći je istorijski strip u bojama »Mač pravde« i radnja mu se zbiva u 18. veku u Engleskoj. Shema je uobičajena — dobri, mladi, viteški junak Jack i njegova prijateljica Molly u sukobu sa starim neprijateljem Silasom Lorincom, najvećim plašljivcem Engleske. Vlasulje iz doba rokokoa, zamkovi, tamnice, sakrivena stepeništa, mačevanje ili presvlačenje u stvari su prijatna promena posle nasilja Supermena.

Sledeći strip je vestern, i to naš poznanik iz »Zvitorepca« »Teddy Ted«, u jednoj od svojih avantura u obračunu sa ludim koltom. Teddy Ted očigledno se razvija — od žutokljunca, dečkića postao je nekako izgrađen junak, sazreo i proveren u surovoj školi Divljeg zapada.

Sledeći strip je francuska humoristička parodija na krimiće sa masom automobila, koji jure, napada na banke, trka na planinskim putevima, i pun škripe točkova. Junaci su mala deca. Pectorici dečaka posle brojnih zapleta na kraju ipak uspe da raskrinkaju pljačkaše banke.

»Svemirski asovi« je engleski strip sa područja naučne fantastike, pre svega avijatičarstva. Avioni sa nadzvučnom brzinom, leteća krila, hrabri avijatičari i, naravno, tajanstveni roboti, koji pokušavaju da se dokopaju aviona, unose odgovarajuću napetost.

Poslednji strip je opet francuski, dvojica Goscinny i Uderzo, u karakterističnom stilu, pun duhovitog humora i lakih poteza. Umpah Pah, mladi Indijanac, i njegovi borbeni prijatelji doživljavaju komične doživljaje na svojim putovanjima.

»Forum« iz Novog Sada izdaje naravno i stripove u sveskama po 100 dinara, koji izlaze dva puta mesečno. Uobičajena shema: korice u bojama sa slikom jašućeg kauboja, šerifa ili desperadosa sa pištoljem, a sadržina isto tako uobičajena — kaubojac sa dosta realističkim crtežima.

Osim »Panorame« i stripova u sveskama, »Forum« izdaje i nedeljni list sa stripovima »Miki«, koji takođe izlazi svakog četvrtka i očigledno je namenjen manjoj deci. Već na naslovnoj strani postoji natpis Walt Disney Productions; radi se dakle o stripovima iz radionice Walta Disneya. U tim stripovima nastupaju uobičajeni Diznijevi junaci Patak, Miki, a da stvar ne bi bila suviše jednolična, pojavljuje se i Robin Hud i još drugi junaci. Za Diznijevu produkciju

karakteristične su slikovnice i slike iz prirode, zanimljivosti iz nauke i tehnike kao i stripovi poučne sadržine, koji se razvrstavaju u zabavnu literaturu. Većina stripova u Mikiju je u boji, a i korice su obavezno u šarenim bojama.

Posebnu slavu imaju kod nas NP »Dečje novine« iz Gornjeg Milanovca, koje naše tržište opskrbljuju romanima X-100 i drugom zabavnom »šund«-literaturom. Izdaju naravno i časopis »za strip i zabavu« pod naslovom »Zenit«. Zbog potpunosti treba nabrojati stripove, iako se plašimo da se radi o monotonom ponavljanju već poznatih tema. Kao na drugim područjima, i u stripu je teško stvoriti nešto potpuno novo; originalne ideje i ovde su retke; zbog toga, verovatno tako dobro plaćaju. Crtači stripova imaju obično bujnu maštu. Međutim, uprkos tome nije lako izmisliti potpuno novoga junaka koji ne bi bio Tarzan ili iz družine Supermena, junačkih šerifa, usamljenih jahača, pronicljivih detektiva i hrabrih pilota. Uprkos svemu tome producenti stripova stalno su u potrazi za novim ličnostima. Neki od ovih junaka imaju uspeha i izazivaju čitavu gomilu imitatora, dok drugi neprimetno žive i nestaju. Da je potraga za junacima već prilično velika, pokazuje nam strip čiji je junak »Faraonov vitez«, koji deluje u starom Egiptu, a inače ima sve crte dobrog junaka iz stripa, pošten je, pravedan, lepo građen, odličan jahač, strelac i uopšte kompletan u svakom pogledu. Završava se serioznim tekstom (onda kada junak uspešno pobedi sve protivnike): »I tako je propao još jedan pokušaj hetitske vojske, Ramzes II mogao je da proširi egipatsku civilizaciju na čitavu Siriju...«

Sledeći strip »Lens« (Warren Tufts Enterprises) vodi nas iz starog Egipta na Divlji zapad sa Indijancima, uz mnogo streljanja i obaveznim happy-endom.

Za neophodnu mrvicu humora pobrine se strip o dobrodušnom džinu Tomu Tayfunu. Uprkos komične sadržine, strip nas ipak odvodi među lučke radnike i njihovu borbu za hleb. Tom Tayfun nalazi se, naravno, na strani poštenih i razbija bandu u pristaništu koja je htela da terorise radnike i da im oduzme zaradu. Tom Tayfun u dvoboju isprebija strašnog Garciju Garollu — već ime govori o tome da je italijanskog porekla i da postoji veza sa gangsterima — i tako će sada da izgrade novo pristanište. Tom Tayfun odlazi dalje, jer tamo gde se ništa zanimljivo ne događa, za njega nema mesta.

Inače, svi junaci su u tome slični, niko ne vodi miran život, jer onda ne bi ni bio junak. Bilo je rečeno da je dobrom junaku neophodno potreban njegov protivnik, zločinac ili kriminalac.

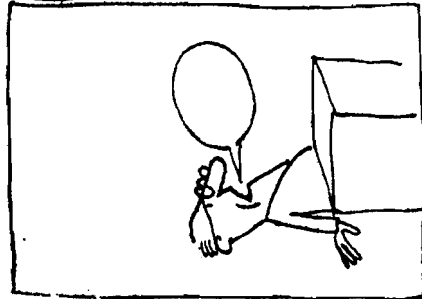
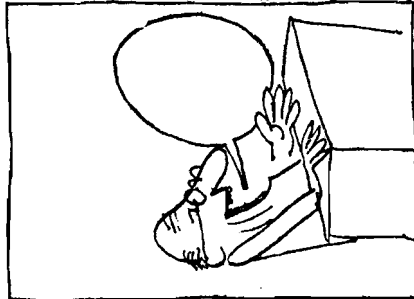
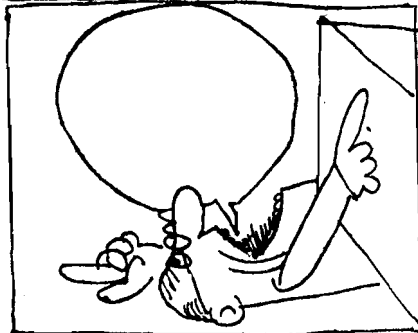
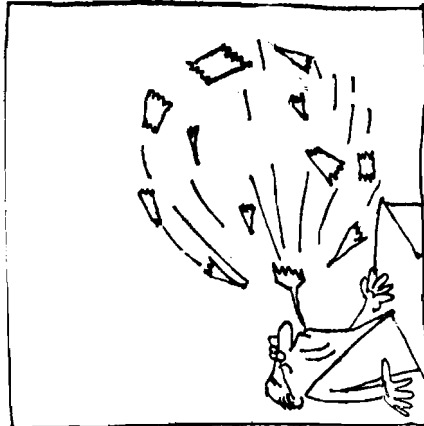


I Roy Texas nije nikakav izuzetak. Nastupa u epizodi »Tajna otrovane reke«. Western stripovi očigledno imaju način crtanja koji se temelji na filmskom realizmu. Malo drukčiji je strip Laredo Crocket (The Register and Tribune Syndicate) — crtača Boba Shoenkeya. Prilično neobična za ozbiljni western je blaga crta karikiranja u inače realističkom crtežu. I sama priča nije fantastična, već pokušava tretirati ljude takve kakvi jesu, bez crno-belog crtanja karaktera. Sukobi između rančera, neprijateljstvo između porodica, nedeljne zabave: u stvari bez velikih avantura, ali dosta napeto.

Y. W. Broux (verovatno pseudonim) uopšte veoma voli neobične teme: na početku faraonov vitez, a u sredini »Zamak duhova«, upola jeziva, upola kriminalna priča.

Kako ne bi neko pomislio da u Gornjem Milanovcu objavljuju samo strane stripove, treba odmah da kažemo da Gornji Milanovac izdaje i sveske pod naslovom »Nikad robom«. To je zbirka stripova koji donose pričice iz jugoslovenske prošlosti. Crtač je naš (Žika Atanacković). Nekoliko naslova ovih svezaka: Partizanski voz, Odluka pod Siskom, Gvozdena kruna, Hrabri trubadur, Neustrašivi skojevci (prvi i drugi deo), Car Samuel, Junaci sa Kumanova itd. itd. Istina da je Atanacković dosta verziran crtač. Ipak je upravo ovde jasno vidljivo da crtanje stripa ipak nije toliko jednostavno. Ljudske figure crtane su drveno i često deluju neubedljivo, masovni prizori su prazni, prizori nestvarni, a dijalozni naivni. Zanatska strana stripa — da se tako izrazimo — ovde nije na onoj visini na koju smo navikli na prosečnim stranicama stripova. Možda je istina da lakše prenosimo potpuno fantastične priče u strip, kao i one koje su nam po vremenu i mestu veoma udaljene. U takvima različite nepravilnosti i netačnosti ne smetaju toliko kao u pričama koje su nam blizu. NOB u obliku stripa kao i ostale priče iz naše istorije sigurno su veoma osetljiv zadatak, koji od crtača traži mnogo znanja, takta i kreativnog smisla. Različiti banalni maleri, koji nam u nekom supermenu uopšte ne smetaju, deluju ovde krajnje neprijatno: priče su nam, naime, suviše blizu da bi mogli da prihvatimo naivnu i neozbiljnu obradu.

Mogli bismo da nabrojimo i više publikacija sa stripovima na jugoslovenskom tržištu. Ipak je i ovo dovoljno. Nedeljni listovi sa stripovima javljaju se preko noći, izlaze neko vreme i onda nestaju. Zajednička osobina svih jeste da objavljuju pre svega strane stripove koje smo nabrojali, a imaju obično jedan ili dva domaća stripa. Samo u retkim slučajevima možemo da govorimo o kvalitetu domaćih stripova ili čak o vla-



stitom karakteru, drugim rečima o originalnosti. Da spomenemo još samo »Politikin zabavnik«, koji izlazi svake subote u Beogradu i to u ćirilici. »Politikin zabavnik« štampan je na relativno dobroj hartiji, većina stripova je u boji i kvalitet je za naše prilike prilično dobar. Među stripovima ima nekoliko starih poznataka: King Feature Syndicate dao je »Kapetana Kejta«, gusarsku priču sa južnih mora (S. Kelly), zatim stari strip koji se u »Politikinom zabavniku« zove »Bim i Bum«, a u originalu su to stari i dobri »Katzenjammer Kids« iz 1897. godine, upravo iz prvih dana stripa. Kada su 1917. godine SAD ušle u rat sa Nemačkom, Dirks je dao novo ime svome stripu »Katzenjammer Kids« (koji je od 1912. godine crtao pod novim naslovom »Hans i Fritz«), i to »Kapetan i deca«. Taj naslov ostao je u SAD, a u Francuskoj su ga nazvali »Bim i Bum«, slično kao i kod nas. Sada taj strip crta Joe Musiel, koji pokušava da sačuva karakteristični način starog Rudolfa Dirksa, njegove grube crte, pojednostavljena lica i predmete. Izgleda da su nestašluci dva mala dečaka, koji već 70 godina zabavljaju generacije školske dece širom sveta, još aktuelne. Svakako je 70 godina lepa starost za strip i govori, ako ništa drugo, barem o velikoj vitalnosti ove vrste. U »Politikinom zabavniku« imamo dalje Flaša Gordona. Crta ga Dan Barry, koji pokušava da imitira originalni crtež Alexa Raymonda. Frank Robbins crta strip »John Hazard« prema načinu Milтона Caniffa. Popularni Miki Maus nastupa u Diznijevom stripu »Miki«, koji isto tako distribuira King Feature Syndicate. Među Diznijevim stripovima nalazi se još »Moj tata osobenjak«, koji distribuira Walt Disney i spada u red takozvanih porodičnih stripova. Pored ovih, imamo dečji strip (francuski) »Tatoš na letovanju« na koji smo naišli već u »Panorami«, »Tajanstveni profesor«, »Gru-gru i Čapa«, komični strip iz Južne Amerike, Diznijev Patak, »Avanture Gordona Jima«, »Denis vragolan« i »Ukleta horda«. Mogli bismo još da nabrajamo naslove, ipak je ovo dovoljno.

Naravno na slovenačkom tržištu nemamo samo slovenačke i srpskohrvatske stripove, već mogu da se kupuju i sveske sa stripovima na stranim jezicima, pre svega na nemačkom. U Ljubljani se prodaje MV 68 (koji izlazi svake nedelje, a izdaje ga Ehapa-Verlag GMBH, Stteten, Stuttgart. Pojedini broj košta kod nas 3,00 (!) n. d., hartija je bolja, stripovi su svi u boji i to u bakrotisku. Kvalitet štampanja je veoma dobar. MV 68 štampaju u Nemačkoj, ipak se očigledno radi pretežno o francuskim stripovima i autorska prava ima izdavačka kuća Ehapa, Dargaud S. A. Pariz. Izlazi pod kontrolom »Code Moral Europressjunior«, Brisel, što znači da su svi stripovi cenzurisani i da su brižljivo pregledani,

dakle prikladni za omladinu. Ako ih samo na brzinu prelistamo, možemo da konstatujemo da taj »Code Moral« postoji i da su stripovi kvalitetni, barem što se tiče crteža i sadržine, i da u njima nema ni seksa ni nasilja. Na prvom mestu je poznati francuski strip »Asterix«, koji piše Goscinny, a crta Uderzo. (O Asterixu smo već govorili). Sledeći je francuski strip „Majstor detektiv Ric«, koga doživljaji vode širom Francuske, od Pariza do morske obale, a stalno progoni i hvata različite zločince. Ric je, za razliku od ostalih detektiva, veoma mlad, u stvari simpatičan mladić sa modernom frizurom, ima svog prijatelja, sedokosog komesara, sa kojim radi zajedno.

Omiljeno područje za crtače stripova su autotrike, trkači, njihovi problemi i avanture. O svetu brzih automobila priča strip o Michelu Valliantu »Na đavoljoj stazi«. Moderno crtani junaci karakteristični za ovaj strip, svi redom su takvi kao da su upravo došli iz modnog časopisa. Idealni tipovi razvijenih, atletski građenih mladih ljudi su donekle bezlični, čak bez posebnih karakternih osobina. Veoma liče jedan na drugog, tako da ih razlikujemo jedino prema boji kose i prema krojevima sakoa. Međutim, zanimljiva je masa trkačkih automobila, koji bučno jure opasnim takmičarskim stazama.

U sledećem stripu nastupa dr Jena Lund, »sve-mirski« lekar, i njegov prijatelj geolog Mark. Upravo su se svojim helikopterom spustili u južnoameričku džunglu i nalaze se na najboljem putu da ovde, usred džungle, među Indijancima, otkriju posetioce sa drugih planeta. Uprkos fantastici, u stripu je masa tehničkih detalja koji su tačni.

Naravno, nijedna sveska sa stripovima ne može da izbegne vesterne. Ray Ringo verovatno je jedan od najlepše crtanih vesterna na svetu (William Vance). Tehnički dovršen, realističan, ipak mekan i povremeno slikovit crtež, poetična upotreba svetlosti i boja, stvaranje raspoloženja velikih prostranstava zapada, upotreba različitih formata, izreza, bližih snimaka, detalja, mrtve prirode i pogleda sa različitih tačaka — ukratko, crtač je umeo da upotrebi čitav registar kamere dobrog američkog vesterna, realistično tretira predmete, prostor, svetlost, dok se sa bojom igra na ekspresionistički način. Sa likovnog stanovišta ovaj strip je jedan od najboljih koje trenutno imamo (izlazi u našoj »Panorami«, ipak na lošijoj hartiji i lošije štampan). Interesantno je da se čitaocima upravo taj strip ne dopada, ako to zaključujemo po pismu koje je redakciji MV 68 poslao Marius K. iz Kulmbacha, u kome se žali da mu se Ray Ringo upravo zbog toga kako je crtan ne dopada... Očigledno su čitaoci



stripova toliko navikli na tvrdi, oštar, banalan i pojednostavljen stil crtača da ih bolji crtež, mekši i slikovitiji način ponekad doslovno smeta. Crtač Raya Ringa se, naime, doslovno igra svetlošću i senkom i svetlosnim efektima, koji u espresionističkoj upotrebi boja deluju izvanredno poetski. Spomenuli smo već kako upotrebljava različite formate, ponekad široki format preko čitave stranice, kojim nam prikazuje pejzaž ili mizanscen, drugi put manji uspravni izrez za detalj, poluotvorena vrata kojima povećava napetost, siluete kauboja ispred pozadine svetlog neba u okviru vrata itd.

U područje naučne fantastike astronauta i kosmonauta još više zadiru avanture mladog pilota Dana Coopera sa masom tehničkih detalja.

MV 68 je prema tome sveska sa izabranim stripovima koji imaju manje-više evropski karakter, pa i dostojan likovni nivo.

## Domaći slovenački stripovi

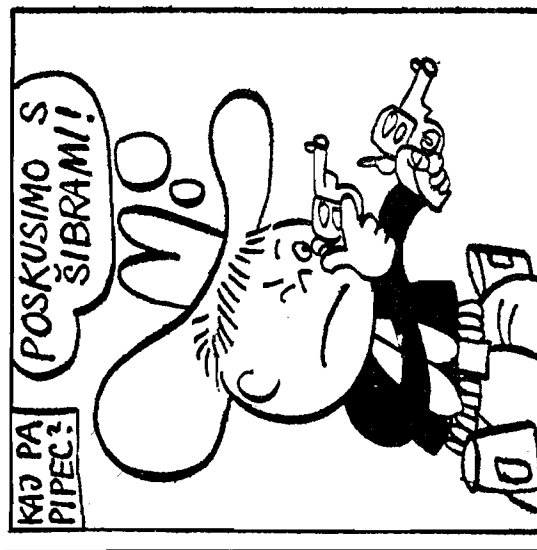
Mnenje da strip osiromašuje dete i da je prema tome opasan — dosta je uobičajeno, i ne samo među pedagogima. »U stripu ima suviše malo teksta da bi se razvijala mašta«, opšta je primedba, čak kod likovnih umetnika. Oni su potpuno »literarno« usmereni: predstave i maštu treba da razvijaju slovo i reč, a ne crtež... Očigledno je da pisanoj ili izrečenoj reči pridajemo mnogo veći značaj nego slici. Osim toga, plašimo se da se ta sugestivna moć reči ne izgubi čitanjem stripova... iako praksa sve više naglašava lik, sliku, crtež. Za naše prilike je upravo karakteristično i to da je strip, nekoliko godina posle rata, važio za zapadnjački i kapitalistički pronalazak, kao nešto što je za socijalističku zemlju i njenu kulturu neprikladno i politički štetno. Komercijalizacijom društva i promenom mišljenja i naši izdavači su otkrili to što su već dosta pre njih otkrile njihove kolege na zapadu: naime, da je strip odlična trgovina. Time su otpale sve druge sumnje. Prvo su se bojažljivo pojavili pojedinačni stripovi, a posle pedesete godine bilo ih je sve više. Naše južne republike su štampanjem i rasturanjem šund-literature i različitih stripova (još prema predratnoj tradiciji) bile, naravno, daleko ispred donekle puritanske Slovenije. Tek 7. aprila 1966. godine mi, Slovenci, dobili smo svoj vlastiti nedeljni list sa stripovima, a pre toga naša omiadina čitala je srpskohrvatske verzije američkih, engleskih i drugih stripova.

Među slikarima, crtačima i urednicima strip važi za manje uglednu vrstu rada, koju ne treba ozbiljno tretirati. I to je jedan od uzroka što

imamo malo dobrih crtača. Pošto su crtači skromno plaćeni — naše tržište ne omogućava takve honorare kao američko — stripove crtaju i početnici i trećerazredni crtači, koji se zadovoljavaju malim honorarem. Bez obzira na to, već su mnogi veoma uspešni akademski slikari, koji su ponekad pokušavali da crtaju stripove, iznenađeno otkrili da crtanje stripova ipak nije tako jednostavno kao što su zamišljali. Umetnik ovde nije više slobodan stvaralac koji radi ono što ga interesuje i što mu »leži« — već treba da crta po porudžbini, treba da poznaje tehniku stripa, treba da bude jasan, shvatljiv, da ume da ispriča priču, izrazi napetost, kretanje, akciju... Osim toga, ovde postoji i pitanje scenarija. Slično kao kod slovenačkog filma i slovenački stripovi su obično statični, dosadni i naivni, bez ikakve dinamike. Ne zbog toga što nemamo dobre crtače među našim likovnim umetnicima, već zato što su kvalitetniji ilustratori sada pre svega jako zaposleni slikovnicama. Stil ovih slikovnica — ako pogledamo »Pionirski list« — približava se kod nekih stilu crtanog stripa, iako zasada još uvek nema one dinamike i oštine, pojednostavljanja i avanturističkog realizma. Specifično za strip su naglašene konture, pojednostavljene velike površine jedinstvenog tona, dvodimenzionalnost, simboli... a pre svega akcija!

Zanimljivo je upoređenje slikovnica u »Pionirskom listu« sa stripovima u »Zvitorepcu«. Tek pri neposrednom upoređivanju postaje jasna razlika između tehnike pričanja u stripu i slikovnici: slikovnica ima potpuno drugačiji karakter, iako se radi o pustolovnoj priči. Oblačić, pa i grafički predstavljeni šumovi i usklci, različita velika slova, znaci uzvika i pitanja na crtežima predstavljaju najznačajniji element novog načina pričanja. Sa tekstom u oblačiću, neposredno u zbivanju, crtež dobija novu dimenziju i nov kvalitet... Crtač je prinuđen da radi drukčije! I kadrovi su drukčije izabrani, a pre svega su dinamičniji. Ilustracije Štefana Planinca (koji ilustruje i piše slikovnicu »Pleme Urdu«) ili Save Sovrea (koji ilustruje slikovnicu »Morska tajna«) likovno su izvanredne, kompozicija je doradana, svaka ilustracija je u stvari sama po sebi mala umetnost. Međutim, u upoređenju sa stripom manje su dramatične, u njima ima manje akcije, više su statične. Izražavaju u stvari više lirska raspoloženja nego što stvaraju dinamičnu akciju, suviše su »likovne« tamo gde u stripu postoji samo naivna tendencija sa kretanjem i napetošću. Strip preteruje koliko god može da postigne i uđe u kretanja, napetosti, avanture! Crtač stripa zna da treba skoro sve da kaže crtežom jer ne raspolaže čitavim stupcem teksta ispod ilustracije, koji kaže sve i još više od onoga što je nacrtao. Tekst je u slikov-

nicama bitan, dok je u stripu samo organski deo crteža. U stripu je u prvom planu crtež, koji treba da kaže upravo sve što treba. Čitalac treba da prepozna junaka i otpozadi, ako ne drukčije, onda po ušima... Kod slikovnica (i kod lošeg stripa) prevladuje tekst nad crtežom, sve ono što slikar nije umeo da kaže, piše u tekstu.





Scenarij za strip je veoma značajan isto kao i za film, jer priču ili literarno delo treba vizuelno preraditi. Najbolji strip je onaj kome tekst uopšte nije potreban — u teoretskom smislu. »Ako možeš nešto da ispričaš crtežom, onda ispričaj crtežom!« — geslo je crtača. Strip se mnogo slobodnije koristi različitim simbolima i drugim modernizmima nego slikovnica. Hteli to da priznamo ili ne, strip je »moderniji«, bliži aktuelnim zbivanjima u likovnoj umetnosti. Pop-art je u stvari tek neočekivano pokazao da i u toliko »vulgarnoj« i svakodnevnoj stvari kao što je strip ima nekih veoma sugestivnih i veoma živih elemenata moderne umetnosti. Niko ko bi hteo da govori o savremenoj umetnosti neće moći da mimoide strip. Njegovi junaci i njegov karakteristični crtež su za likovnu kulturu 20-tog veka isto toliko značajni kao, na primer, moderna grafika.

I kod nas su počeli da crtaju stripove po porudžbini. Među prvim slovenačkim crtačima stripa nalazi se akademski slikar Miki Muster (Ljubljana). Bio je još student akademije kada je u Ljubljani počeo da izlazi zabavni nedeljni list — prvi posle rata — sa naslovom »PPP« (Poletove prigode in povesti — 1952), današnji »TT« (Tedenska tribuna). Izdavač je, između ostalog, poručio Diznijev strip, koji nije došao. Zato je uskočio Muster, koji je dobio zadatak da nacрта »nešto u Diznijevom stilu«. Strip je trebalo da bude za decu, a u njemu bi — kao kod Diznija Miki Maus i Paja Patak — nastupale životinje, naravno tipično »slovenačke«, iz slovenačkih basni i priča. Izabrali su lukavu lisicu, koju su u stripu nazvali zvitorepec, a kao protivnika dodali su glupog i proždrljivog vuka lakotnika. Na početku su se svadali. Međutim, uskoro su postali prijatelji. Kasnije se ovim junacima pridružio još Trdonja, kornjača, i od onda već 15 godina nastupaju zajedno u stripu. Muster je danas najpoznatije ime slovenačkog zabavnog stripa. Njegov strip Zvitorepec izlazi svake nedelje u »TT« i u »Zvitorepcu«, a junaci su postali deo modernog slovenačkog folklor. Na početku se Muster očigledno oslonio na Diznija, na njegov stil crtanja i od njega preuzeo orijentaciju da svoje junake uzima iz životinjskog sveta i da ih humoristički karikira. Šalje ih iz jednog smešnog doživljaja u drugi, pri čemu se ovi životinjski junaci ponašaju kao ljudi; pričaju, žive u kućama, voze se raketama, jašu konje itd. Tehnika pričanja je, dakle, poznata, što u stvari nikome ne smeta, jer se kako u stripu, tako i inače u umetnosti pojedini autori ugledaju jedan na drugog. Diznijev stil crtanja Muster je naravno preuzeo, sličnost je očigledna. Što se tiče junaka: kornjaču ima i Walt Kelly, pre rata je imao Neugebauer itd. Lakotnik je doduše donekle sličan dobrodušnom Kellyevom

aligatoru Albertu. Međutim, to je samo nago-veštaj kako bismo mogli određenije da postavimo Musterovo delo u neko vreme i u krug u kojem je potražio inspiracije. (Sa Kellyem Muster se upoznao u svesci stripova »Pogo«, koji je iz SAD doneo novinar Jaka Štular; Kellyevo delo, naime, tada kod nas nije bilo poznato).

Za ovih 15 godina otkako izlazi strip, junaci su postali stvarno domaći i veoma omiljeni među čitaocima. Snalažljivi i prefrigani Zvitorepec dugo je bio glavna ličnost. Međutim, pokazalo se da čitaoci u stvari više vole hrabrog Lakotnika, koji se pre svega interesuje za dobro jelo i koga obično ostala dvojica smatraju za nezna-licu, za naivnoš. Međutim, upravo onako glupom kakav jeste — sve mu uspeva! Ne zna za strah, hladnokrvno isprebija veće i naoružane supar-nike (zna džudo i karate), uz put je šaljiv, pot-puno neodgovoran i uopšte se ne ponaša kao u-druženi Krjavelj\*, Švejk i ostali takvi narodni junaci. Veoma je omiljen među ženama, koje mu same padaju u zagrljaj. Međutim, ne interesuje se za njih — više voli da pojedje i popije nešto dobro... Ukratko, Muster je dao Lakotniku ceo niz crta koje su među ljudima veoma omi-ljene, već zbog tihe mržnje prema ambiciozni-ma, samodopadljivim i autoritativnim ličnostima, koje inače vladaju u stvarnom svetu (i za-gorčavaju život drugima). Muster hoće da za-bavlja ljude i da ih zadovoljava. Ubeđen je da je i to umetnost. Zvitorepec, Lakotnik i Trdonja su optimisti, uvek nalaze izlaz iz teškoća, viteški su, pošteni, uvek na strani slabih i ugnjeta-vanih. Muster izbegava brutalne scene, dobro na kraju uvek pobeđuje. »Za 15 godina u tom stripu još niko nije zaklan ili ubijen. Međutim, ne znam kako ćemo da izdržimo jer nasilje i go-lotinja sve više prodiru i u strip«.

Što se tiče njegovog odnosa prema Dizniju Mu-ster kaže: »Onda kada sam počeo da radim, poznavali smo samo Diznija. Bio je ideal za sve nas. Proučavao sam i Kellya, uticaje, naime, ni-je moguće izbeći. Ako ti se nešto sviđa, preu-zimaš, drugo izbacuješ... Crtež ipak sazreva i menja se. I karakter junaka se polako oblikuje i dobija nove crte...«

U prvom »PPP« saradivalo je više slovenačkih ilustratora (Aco Marec, Tone Žnidaršič, pok. Marin Pregelj i Savo Sovre), koji su svi, sa izu-zetkom Sovrea, crtali klasične slikovnice. Veran stripu ostao je jedino Muster.

Crtači stripova javili su se i drugde. Inž. arh. Marjan Amalietti je kao karikaturista i sarad-

\* Ličnost iz romana J. Juričiča „Deseti brat“, Prim. prev.

nik humorističkog lista »Pavliha« 50-te godine nacrtao čikicu sa tri ili četiri dlake na glavi, okruglih očiju i velikog nosa, ispod koga se crne mali, pravougaono sečeni brkovi. Gregor Tisiglavca, kako se zove čikica, predstavio se čitaocima »Pavlihe« 9. decembra 1950. godine u gegu »Poslednje vesti sa Koreje«. Međutim, ubrzo je napustio spoljnu politiku i patriotske šale po direktivama. Prihvatio se domaćih tema, kojima su se ljudi mnogo više od srca smejali, bilo da se radilo o jugoslovenskim šibicama koje nisu htele da gore, o lošoj ishrani u menzama, ili o nesrećama u skijanju. Ukratko, Tisiglavci se dešavalo sve ono što se dešava prosečnom građaninu koji se smejao kada je video Tisiglavcu u stripu. Tisiglavca je ponekad neoženjen, ponekad oženjen, što nije potpuno tačno određeno. Stalno nosi leptir-mašnu i pristojno je obučen u sako i, kao prosečan Slovenac, u donekle izgužvane pantalone.

Amalietti je crtao, u poređenju sa drugim crtačima koji su još živeli u »socijalističkom realizmu« 1950. godine, veoma moderno, pojednostavljivao je sve što se moglo i upotrebljavao savremenije zahvate u svojoj karikaturi. Svaka epizoda nacrtana je u tri ili četiri crteža, ponekad kao geg bez reči, a obično sa »oblačićima«. Njegovi doživljaji postajali su sve više svestrani, nastupao je kao plašljiv glasić društvene kritike, koja je mogla oko 52. godine u šali da kaže mnogo štošta, u stvari nije smela. Tisiglavca se pojavljivao 53, 54. godine i još dalje, došao je čak u strip-parodiju romana Monte Kristo i bio uopšte veoma omiljen, dok autoru očigledno nije dosadio.

Amalietti se pri oblikovanju Tisiglavca oslonio na Adamsona, komičnog debeljka, sa jednom jedinom dlakom na glavi koji je bio poznati smešni junak i koga su pre rata povremeno objavljivale naše novine. I Adamson spada u družinu nesprenih malih ljudi koji su zabavljali publiku od početka stripa: američki »Mutt in Jeff« H. C. Fishera, McManusov »Jiggs«, »Barney Google«, nemački »Otac i sin« itd. Svi su slični, ćelavi, nesportski tipovi sa tri ili četiri dlake, komičnih pokreta, velikih glava, a inače pristojni građani kojima se neprestano »nešto događa«, obično nešto komično i neprijatno.

»Oko 1950. godine stalno se govorilo o tome da i mi treba da imamo takvu figuru kao što je bio Adamson«, kaže inž. Amalietti, »koja bi odgovarala našoj publici i našim prilikama. Počeo sam da crtam takvu figuru i pojednostavljivao je: kosu, glavu — već zbog crtanja, kako bih mogao što brže da crtam. Umesto očiju — dve tačke. Da ne bih morao da crtam vrat, nacrtao sam leptir-mašnu...«

Gregor Tisiglavca je bio karakteristični junak slovenačkog humorističkog stripa u prošloj deceniji (1950—1960). Među svima onima koji su se povremeno pojavljivali u »Pavlihi« ostao je najduže, odnosno dosta dugo, tako da su ga ljudi zapamtili. Međutim, nije bio jedini — 50. godine u »Pavlihi« su pokušavali sa različitim komičnim figurama. Takav je bio »Jaka Nase-dež«, isto tako sa leptir-mašnom, naočarima i šeširovom, gospodin srednjih godina, obučen po predratnoj modi, nekakav reakcionar, malograđanin, koji se pojavio u stripu u četiri slike sa oblačićima. Poverovao je pričanju da će so da poskupi. Kupio je zalihu koju nije mogao da proda pošto je so — pojeftinila. Takve i slične zvanične šale o pojeftinjenju iz 50. godine izgledaju nam i danas naročito smešne...

Prethodnici, odnosno kolege Gregora Tisiglavce bili su onda još »Pepe Smola« — beznačajan drug bez veza, »profesor Tiček« sa beretom, bradom i naočarima itd. Svi oni su bili suviše naturalistični, suviše lični, a pre svega suviše usidreni u poluprošlosti kako bi mogli da budu junaci novog vremena. Tisiglavca je bio više apstraktan, pojednostavljen i pre svega savremen. Amalietti je u njegovoj figuri nekako naslutio i umeo da izrazi neke crte čoveka koji je uspevao u našoj stvarnosti posle 50. godine i davao joj ton.

Slovenački domaći strip se, prema tome, značajnije razvija posle 50. godine. Njegovi prvi junaci su pre svega humorističke prirode (Comics), kao u SAD na početku stripa. Lakotnik, Zvitorepec, Gregor Tisiglavca su naivno zabavni, ipak ponekad i društveno satirični junaci. Pustolovni strip koji bi stvorio svoje originalne junake ne postoji, barem ne iznad nivoa diletantizma.

1959. godine u »Ljubljanskom dnevniku« i »Delu« pojavili su se »Jaka Sulc« (Milan Maver) i »Peter Mozolec« (Marjan Bregar), dva komična junaka, koja su se odmah punim žarom prihvatili društvene kritike. Autor prvog, karikaturista i novinar Milan Mauer kaže: »Zašto sam stvorio Jaku Sulca? Neposredni povod bio je to što mi je bio potreban novac... 1959. godine trebalo je u kritici raditi još u rukavicama, zato sam bio prinuđen da napravim veoma glupu figuru koja može mnogo štošta da kaže, a niko joj ništa ne može. Jaka Sulc je bio upravo takav, izgledao je neverovatno glup.«

Jaka Sulc sa svojim velikim nosom, koleričnim temperamentom i čelom sa jednom jedinom dlakom, ubrzo je postao oličenje građanina i nješevih neobičnih doživljaja u periodu borbe za samoupravljanje i demokratizaciju našeg društva. Pošto se pojavljivao u dnevnoj štampi

i bio oštar, duhovit i uvek aktuelan, postao je u godinama od 1960. do 1968. još popularniji nego pre njega Tisiglavca. Svakako je bio izrazito politička figura, na izgled blesava, angažovana, ponekad agresivna, ljuta, potištena. Međutim, uvek je ukazivao na goruća pitanja i na apsurdne, dok je 10 god. pre njega Tisiglavca u stvari bio manje političan, više pustolovan. Nikako nismo mogli tačno znati da će se pojaviti u jednom Monte Kristu u sumnjivoj ulozi... Tehnika izražavanja i pričanja koju je upotrebljavao Maver u »Jaka Sulcu« — tipično je stripovska. Sa Tisiglavcom, a još više sa Jakom Sulcem mi, Slovenci dobili smo satirični društveni strip na intelektualnom nivou, ne mnogo kasnije nego što su se pojavili takvi stripovi na Zapadu (oko 50. godine). Jaka Sulc je odigrao značajnu ulogu u osvešćivanju ljudi, jer je u šali, na duhovit način, otvarao oči, ukazivao na probleme i stvarao raspoloženje. Velika većina ljudi koja više nije čitala dosadne referate i govore redovno je čitala Jaku Sulca. Sulc, naravno, nije bio samo politički junak, ponekad se prihvatao čisto ljudskih problema, dosade i usamljenosti modernih potrošača. Sulc je mogao da bude sve: onaj koji je u pravu, kao i negativan tip. Sulc ismejava birokratiju, a već u sledećem momentu, sav usplahiren, pronalazi nov način kako je moguće izigravati zakone. Sulc je univerzalan, on je dijalektična figura kakvu je stvorila naša stvarnost, branilac napretka čoveka koji ume da se snađe i bori za svoju stolicu... univerzalni simbol građana, samoupravljača i birokrata. Bregarov »Peter Mozolec«, koji se pojavio istovremeno sa Sulcom, više je tip poštenog građanina, »koji pati«, koji u sukobu sa trgovinom, birokratijom, zanatlijama itd. uvek izvuče deblji kraj...

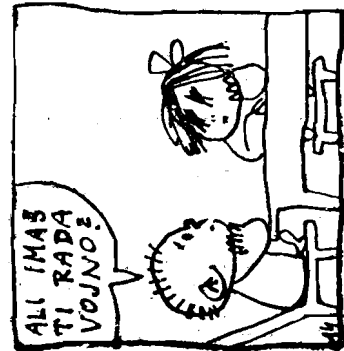
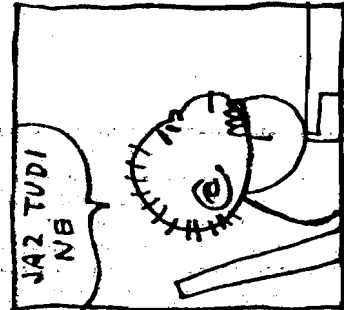
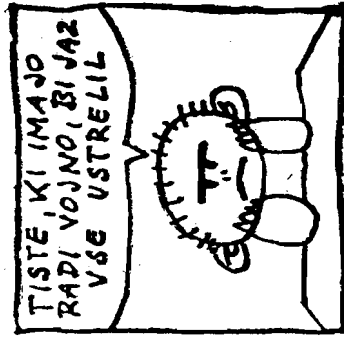
Oba stripa — Sulca i Mozolca — možemo mirno da ubrajamo među visoka dostignuća na tom području. Crteži su lični, dijalozi duhoviti. Nedostaje kontinuitet, redovan, svakodnevni posao na stripu kao što je to u inostranstvu. Naši crtači crtaju strip uz put, sami i pri tom ni oni ni urednici ne misle da su obavili naročiti posao. To je osnovna razlika u poređenju sa inostranstvom, gde autor radi na stripu »full time« svakog dana, gde mu pomažu asistenti i 365 dana u godini ne misli ni o čemu drugome sem o svome stripu, koji je za njega jedini posao. Uprkos tome, kvalitet stripova koje smo spomenuli — ovih društveno-kritičkih satira — visok je i mi Slovenci možemo da budemo zadovoljni. Uopšte ne treba da se stidimo tih stripova, koji će ostati dokument jednog vremena i kulture.

Konačno, strip je našao svoje mesto i u potpuno ozbiljnoj omladinskoj štampi. U »Pionirskom listu«, veoma dobro uređivanom listu za omla-

dinu u osmogodišnjim školama, crta Božo Kos — isto tako karikaturista — već 4 godine omladinski strip »Kauboju Pipecu in Rdeča Pesa«, veselu priču o fantastičnim doživljajima malog dečaka kauboja i njegovog prijatelja malog Indijanca. Kos kao karikaturista ima već svoj karakteristični stil pojednostavljene, žive, sočne karikature i koristi se njime i u tom omladinskom stripu (koji sam crta i piše). Jake, ponekad deblje, ponekad opet tanje konture, ravnomerno tonirane sive površine, naglašene crno-bele površine ostavljaju živahan utisak. Kos je shvatio suštinu tehnike pričanja modernog humorističkog stripa i njegovog crteža, te je, iako nije pronašao nešto potpuno novo, doživio uspeh. Bilo kako bilo, ovaj strip je u »Pionirskom listu«, prema omiljenosti među mladim čitaocima, na prvom mestu od svih slikovnica i stripova.

Sve u svemu, slovenački strip i ne stoji tako loše. Među stripove smo ubrajali Jaku Sulca, iako njegov autor u početku nije mislio na to da crta strip. Međutim, kriterijumi: omiljen junak, koji se ponovo pojavljuje, tehnika pričanja, priče u kadrovima i sekvencama, a pre svega tekst u oblačićima, dovoljno su jasni. Jaka Sulc je političko-satirički strip. Treba spomenuti i stripove sa partizanskom tematikom. Ima ih više, u dnevnoj štampi i drugde. U »Zvitorepcu« je, na primer, izlazio strip »Marko i Rok«, priča o dva dečaka koji odlaze u partizane. Crtež je bio diletantski, scenario isto tako. Razlika je padala u oči, posebno pri neposrednom upoređivanju sa zanatsko izrađenim stranim stripovima u istom listu. Isto je bilo sa »Bobrima«, sa stripom prema omiljenim pričama o sojeničaru Janezu Jalmi, koji bi u rukama veštog crtača i scenariste mogli da budu dobra osnova za strip. Međutim, priređivanje literarne osnove, za strip, bez obzira koliko je to dobra stvar, najčešće ne uspeva. Strip ima svoju strukturu, svoju dinamiku i tehniku pričanja i kao što pokazuju loši primeri, roman ili priču nije jednostavno nacrtati kao strip. Veoma malo istorijskih junaka uspeva u stripu koji daje prednost živom događaju, aktuelnim junacima. »Princ Valijant« (H. Forster) bio je izuzetak. Međutim, njegov Valijant bio je na neki način moderan, pogodio je živac publike — i bio je fantastično crtan.

Šta da kažemo o desetinama »avanturističkih« slovenačkih stripova, koji su crtani tako tromo i diletantski da se čovek čudi kako je moguće da ih urednici, u vreme kada se svuda govori o likovnom vaspitanju, kada se ređaju bijenali i izložbe na tekućoj traci, uopšte objavljuju u našoj štampi? A ipak ih objavljuju, na poslednjoj stranici, dok se u istim novinama, samo dve



stranice pre toga, nalaze sasvim ozbiljne kritike o ovoj ili onoj likovnoj izložbi. I ovi stvarno loši stripovi su rad crtača od kojih se mnogi iz obzirivosti sakrivaju iza pseudonima ili inicijala... Među njima nema ni jednog koga bi trebalo spomenuti, jer su priče dosadne, kopirane, crteži nejasni. Čak ne bi bilo interesantno istraživati, kad se radi o direktnom kopiranju stranih stripova i kad samo o imitiranju.

Lako možemo da razlikujemo autore koji, na primer, imitiraju francuske stripove toliko brižljivo da u »slovenačkim« stripovima srećemo karakteristične francuske tipove junaka i arhitekturu francuskih provincijskih gradića u pozadini. Nedostaju samo francuski natpisi jer je stil crtanja imitiran, treba reći, veoma uspešno — prema Mauriceu Tillieuxu i njegovoj školi.

U drugom slovenačkom stripu koji izlazi u »Nedeljnom dnevniku« junaci imaju imena kao Morrison, Dan, Holms, Voster — inače se radnja odvija u SAD i čak automobili urlaju isto kao u stranim stripovima: »RAOW«... kažu da je autor ovog stripa neobično obdaren za crtanje automobila. Međutim, svakako ne ume da crta ljude. Junaci su svi jednaki, udovi su im odvojeni od tela, svi stoje jednako drveno, u suštini crtač ume da nacrtati jedino lice, ne ume da stvori karaktere koji se kreću, stoje ili hodaju različito... Što se tiče automobila, crtani su jednako »u Abenteuers des Rennfahrers Michael Voss«... u tedniku MV 1968 i drugde. Ukratko, strip je područje gde se u ovo vreme kod nas još niko ne interesuje za to da razlikuje originale od imitacija. Imitatori imaju mogućnost — doduše skromne — zarade pod geslom »strip je strip«. Stvarni kič u stripu predstavljaju trenutno upravo ovi »domaći« slovenački stripovi, proizvodi loših crtača, koji ipak nalaze svoje mesto u novinama. Upravo sada izlazi u »Nedeljnom dnevniku« nekoliko primeraka »domaćeg« stripa: »Ledeno ostrvo smrti« (M. Mihelič, B. Debeljak), »Pilko kosmonaut« (F. Gale, F. Brzovič) i »Pucnjevi na petoj aveniji« (I. Sušteršič), a u »Ljubljanskom dnevniku« »Beli trašovi« (F. Sirc).

Sumnjam da bi spomenuti stripovi predstavljali bilo kakvu opasnost za dobar ukus omladine, jer su priče toliko malokrvne da ih verovatno niko i ne čita. Naročito zato što su loše crtane. Konkurencija stranih stripova i njihovih blistavih junaka postoji kao neko merilo za kvalitet — barem zanatski. Upoređenje između nekog »Ciska Kida« (crtač Calinas) i između »Belih tragova« poučna je i jasno nam pokazuje koliko su moguće ogromne razlike u kvalitetu stripa koji na prvi pogled izgleda jedinstvena masa.



Mi Slovenci imamo dakle svoj strip, pre svega nekoliko stvarno prijatnih i zabavnih i dečjih stripova (Muster, Kos), aktuelni društveni kritički strip (Amalietti, Maver, Bregar). Međutim, nemamo, verovatno nikada nećemo ni imati, dobar strip na onom području koji u svetu predstavlja glavninu — to je avanturistički i pustolovni strip. Dosadašnji pokušaji su tugaljivi: partizanska i istorijska tematika nije imala uspeha. Istina je da na tom području dosada nisu radili kvalitetni crtači, a inače postoje različita mišljenja. Što se tiče epigona koji imitiraju strane junake i strane priče, očigledno je da ne mogu konkurisati originalnim engleskim, američkim i francuskim stripovima. Slovenija, karakter ljudi i naše prilike nisu naklonjene velikim junacima, nemamo kauboja, ni velikih detektiva. Humoristični, satirični »antijunaci« kao Sulc imaju više mogućnosti. Slovenački strip i slovenački film imaju dosta zajedničkog: iste greške, a pre svega dosta nesigurnu budućnost — malo tržište, nedovoljno privlačna grana za talente, u suštini provincijalna sredina.

(Prevela TATJANA POPOV)

---

BOGDAN TIRNANIĆ

---

# IZGUBLJENA »NEVINOST« REČI

---

## O problemu — Kosik

Svakodnevno smo u prilici da, putem raznoraznih sredstava masovnog komuniciranja, pratimo nastajanje kovanica, slogana, fraza, rečeničnih konstrukcija, neke vrste opšteg i novog slenga koji gubi individualna obeležja i iskonsku mogućnost izražavanja stanja ljudske svesti pretvara u univerzalni, svima dostupni, bezlični sistem znakova sporazumevanja; sistem u kome reči postepeno — kako bi rekao Zan-Pol Sartr — gube svoju nevinost i počinju — po mišljenju Brisa Parena — da nas izdaju tačno onoliko koliko i mi izdajemo njih. Ova pojava naročito je markantna na televiziji, tom tehnički najsavršenijem obliku komunikacionih sredstava, tom suštinski značajnom kanalu svake moderne političke manipulacije: ljudi koje, iz dana u dan, iz večeri u več, vidamo na malom ekranu različito izgledaju, neki nose naočare, a neki se odevaju u siva odela, jedni su muškog, a drugi suprotnog pola, ali su njihove poruke gledaocima, njihova saopštenja konzumentima programa savršeno identičnog karaktera (i savršeno podjednako siromašna), tako da, posle izvesnog vremena, posle određenog broja dana, oni za nas više ne predstavljaju ovu ili onu ličnost, već televiziju samu, televiziju kao takvu. A televizija kao takva ne dopušta mogućnost izražavanja individualnog mišljenja i nije zainteresovana za lične stavove ili probleme, već, naprotiv, svoj jedini cilj — cilj koji je uslovljen samim njenim ontološkim ustrojstvom — vidi u sveopštoj integraciji oko nove predstave, oko pojma koji se izdiže iznad individualnih, generacijskih i socijalnih razlika. Zato se na televiziji najeklatantnije ispoljava ono stanje govora o kome Karel Kosik, u eseju »Naša sadašnja kriza«, piše: »Kao što kaže pesnik, jezik je istovremeno najnevinija od svih ljudskih stvari, a takođe najopasnija stvar. Najnevinija zato što sve što jezik jeste i može jesu reči i samo reči, spoj reči, puko izražavanje i iskazivanje i zato vladari reči, pesnici, ne mogu nikad da zagospodare svetom. Jezik je istovreme-

no i najopasniji jer sve otkriva i od njegove razjašnjavajuće moći se ne može ni pobeći ni sakriti. Jer jezik takođe odaje tada, i pre svega tada kada reči na prvi pogled ništa naročito ne govore, a izgledaju obične i jasne. *Jezik uvek govori više nego što govore oni koji upotrebljavaju reči...* Zato — nastavlja autor »Dijalektike konkretnog« — analiza žargona i slenĝa, deviza i rečnika svakog političara i svake političke grupe ima upravo ključni značaj. Političar izgovori banalnu rečenicu: »Oslanjamo se na mase« i nije svestan da je, u tih nekoliko reči, izdao svoju koncepciju čoveka i sveta i da je tada rekao daleko više nego što je znao i hteo... U prikrivačkoj terminologiji — zaključuje čehoslovački filozof — ipak se istovremeno ispoljava mehanizam mistifikacije i nješovo spoznavanje omogućava razotkrivanje političkog žargona kao... prikrivanja suštinskog i odvlačenja pažnje od najvažnijeg.«

### Televizijska civilizacija i njen govor — Godar

Na izvestan način, skoro svi filmovi Žan-Lika Godara predstavljaju ilustraciju ovog Kosikovog stava, jer se poznati francuski sineasta pitanju sudbine govora obraća kao jednoj od svojih bitnih stvaralačkih preokupacija. Tu zabrinutost za »nevinost« i, još češće, za »izgubljenju nevinost« reči Godar je, po svemu sudeći, preuzeo od Sartra, tog »intelektualnog maga« iz doba svoje mladosti, a fenomen »izdaje reči« javlja se u njegovom stvaralaštvu već početkom sedme decenije, u njegovom drugom filmu »Živeti svoj život«, gde glavna junakinja, prostitutka Nana, u jednom pariskom bistrrou vodi dijalog sa Brisom Parenom. Oni, uz čašicu pernoa, razgovaraju o svakojakim stvarima, a u jednom trenutku Paren kaže: »Uvek sam se čudio — kako to čovek ne može da živi bez pričanja.« Nana na to uzvraća da bi ipak bilo prijatnije živeti bez govora, ali Paren misli da to nije moguće i da se tako nešto nikada nije dogodilo, iako i on smatra da bi u životu bez prisustva reči izgledalo kao da se voli više. Nana je u nedoumici: »Ali, zašto? Reči treba da izraze tačno ono što čovek hoće da kaže. Znači li da nas one izdaju?« »Ima i toga — odgovara Paren. — Ali, i mi izdajemo njih. Čovek mora da stigne da na vreme iskaže ono što ima... I stvarno je izvanredna stvar što jednog... dobričinu kakav je Platon možemo još da razumemo. A, ipak, on je pisao na grčkom, pre dve hiljade pet stotina godina. Zapravo, više niko ne zna jezik kakav

se govorio u to vreme, u stvari niko ga više ne zna tačno. Međutim, nešto je ipak od njega ostalo. Dakle, čovek mora dospeti da se do kraja izrazi. I on to čini.« *»A zašto se mora izraziti?«* — opet će Nana. — *»Da bi se ljudi razumeli?«*

Mlada prostitutka Nana prihvata, dakle, prekid komunikacije kao normalno i neminovno stanje stvari. Ta pojava je, zaista, vanredno karakteristična za sadašnji stepen razvitka naše civilizacije, u kojoj, kako bi to rekao Norbert Viner, drugi zakon termodinamike deluje u punom smislu reči: konfuzija se povećava, a red se smanjuje. Ne radi se o pojavi koja pogada isključivo tzv. »male ljude«, tipa Nane S. iz filma *»Živeti svoj život«*, već zapravo o činjenici da je prekid komunikacije, nestanak komunikacione »povratne sprege« isto toliko ozbiljan između pojedinih nauka kao i između nauka i humanitarnih disciplina: fizičari i matematičari nastavlja da produbljuju jaz sve većeg međusobnog nerazumevanja, između biologa i astronoma provalija je sve šira, a svuda se — kaže Robert Openhajmer — znanje »cepka« i »sitni« principima intenzivne specijalizacije, principima pred kojima je nemoćan »apstraktni um« u čije je vrednosti verovao Edgar Alan Po, jer nad tim procesom »delenja« jezika stražare sistemi tehničkih terminologija i rečnika, te se individualna svest, iz dana u dan, sve jasnije suočava sa nemogućnošću asimilacije adekvatnog broja tih zatvorenih jezičkih sfera. Zajednički govor više ne dejstvuje. U vakuumu koji se stvara rađa se nov govor čija *funkcionalnost* treba da na relevantno opipljiv način pokuša sa stvaranjem mostova između različitih sfera savremenog jezika. To je govor o kome je bilo reči u samom početku ovih redova. Ali, budući da ćemo se sa njim još susretati do kraja ovog razmatranja, ostavimo za trenutak po strani njegovu sudbinu i vratimo se Nani S. i njenim pitanjima: A zašto se mora izraziti? — Da bi se ljudi razumeli?

Da bi nam bilo jasno kako se to »ljudi razumeju« kod Godara treba da nam je poznato kako ovaj autor, inače pun kontraverzi, potpuno dijalektički smatra da je *društveno biće to koje određuje društvenu svest* i da je postvarenje njegovih filmskih junaka realni proizvod njihovog socijalnog i društveno-političkog položaja u okvirima postojeće buržoaske društvene strukture. Kod njih se zbiva upravo to da, kako bi rekao Marks, *»određeni društveni odnos među samim ljudima uzima za njih fantazmagoričan oblik odnosa među stvarima«*, ili, kako je to zapisano na jednom drugom mestu u *»Kapitalu«*, da *»vlastito njihovo društveno kretanje ima za njih oblik kretanja stvari pod kontrolom kojih stoje, umesto da oni njih kontrolišu.«* Ti *»stvarni odnosi među oso-*

bama, a društveni odnosi među stvarima« potpuno određuju sudbinu Godarovih junaka: svaka ličnost njegovih filmova opsjednuta je potrebom da poseduje, no sigurno je samo jedno — da je posedovana, da je u posedu nečega (ređe nekoga). Njihov cilj prikazuje se u obliku bumeranga i, na primer, junakinja »Udate žene«, čija je ambicija posedovanje muškaraca, nije samo običan objekt posedništva tih muškaraca, već i predmet preko koga neumitni mehanizam kulture potrošačkih fetiša integriše sve članove zajednice oko fenomena podređenosti jedinice celini, ličnosti društvu. Godar je tu ženu prikazao onakvom kakva ona zbilja jeste i njena sudbina nije ništa različitija od sudbine jednog frižidera, pa čitav film liči na reklamni prospekt: ako u prospektu za frižider treba da stoji kolika mu je zapremina, koliko dugo u njemu virše i banane mogu da ostanu sveže i kakve kockice leda proizvodi radi spravljanja opojnih koktela, onda je sasvim normalno da u jednom prospektu za ženu bude tačno naznačen kvalitet njenih nogu, obim njenih grudi, njen seksualni »tehnički list«, njeno ponašanje pre i posle upotrebe. Isti proces nastavlja se u »Dve-tri stvari koje znam o njoj« i junakinja tog filma kao da više nije ljudska ličnost, već »predmet«, kolaž sačinjen, upravo kao i ženska figura na slikama Džemsa Rozenkvista ili Toma Veselmana, od niza materijalnih faktora jedne civilizacije, pa dve-tri stvari koje saznajemo o njoj jesu: surovost neokapitalizma, prostitucija, oblast grada Pariza, kupatilo kakvo ne poseduje 70% Francuza (između ostalih i general Šarl de Gol nema kupatilo u svom novom pariskom stanu!), užas zakona o stanarskom pravu, fizička strana ljubavi, život danas, rat u Vijetnamu, savremena kol-gerla, smrt moderne lepote, cirkulacija ideja... A čitav taj proces, opet, nije ništa različitiji od onoga koji smo upoznali u »Živeti svoj život« i predstavlja samo dalje uobličavanje Godarovog istraživanja »akcija« na skali dejstva procesa postvarenja na punu mogućnost komunikacije. Ako, dakle, odnosi između Godarovih ličnosti bivaju vremenom svedeni na odnose među predmetima, logično je da i govor prestaje da bude osnovni oblik njihove, tj. ljudske komunikacije, i da biva zamenjen saobraćanjem putem jednostavnijih simbola, ili, još efektnije, preko predmeta kojima se daje značenje prostih simbola.

Takva vrsta saobraćanja jeste tipičan način komunikacije »televizijske ere«, doba u kome se sve приметnije gube individualne razlike, i nije zato nimalo čudno da u »Alfavilu« ljudi koji su potpuno lišeni svake samosvojnosti tako savršeno opšte uz minimum reči i rečenica. Postavši predmet, čovek je izgubio moć govora, a reči »nevinost«, te je, za Godara, pored činjenice da

više niko ne zna tačno jezik kojim je govorio Platon, od velikog značaja i podatak da jedan njegov junak ne razume drugog njegovog junaka osim ukoliko ne razgovaraju putem posrednika, tj. govorom koji je izgubio individualne odlike i koji, kako u »Alfavilu«, tako i u svakodnevnom televizijskom programu, sve ljude ujedinjuje oko jedne nove, neopipljive društvene sredine u kojoj su razlike uklonjene ili zanemarene. Da bi tu neminovnost postojanja »posrednika« što jasnije podvukao, Godar, u skoro svakom svom filmu, ima dramsku ličnost »prevodioca«. U »Preziru« to je sekretarica mnogonacionalne filmske ekipe koja prevodi međusobne razgovore njenih članova, pa, tako, jedan isti dijalog uvek čujemo dva puta: na italijanskom i na nemačkom jeziku, odnosno na engleskom i na francuskom jeziku. U »Ludom Pjerou« postoji, takođe, jedno mesto gde se pojavljuje prevodilac (to su obično mlade, usamljene i pomalo nesrećne žene, što, mora se priznati, nije slučajan izbor) koji pomaže Ferdinandu, glavnom junaku, da razgovara sa čuvenim Samjuelom Fulerom. Sve se to događa upravo u trenutku kada zvanice prijema — jer se stvar događa na jednom »žuru« — počnu intenzivno da komuniciraju putem slogana iz reklamnih televizijskih emisija. Jedan gost, na primer, kaže: »Biti svež, to je lako. Sapun pere kolonjska voda osvežava, parfem miriše. Da bi se izbegli svi neprijatni mirisi od znojenja, na kraju toaleta upotrebljavam »Printil« i potpuno sam spokojan ceo svoj dan. »Printil« postoji kao sprej, tako svež, kao pumpica, kao štapić, kao staklena loptica.« Na to mu druga zvanica, potpuno prirodno, odgovara: »Ali »Oldsmobil Rent 88« nudi još više... njegov dizajn, zadivljujuće strogosti, njegova moćna i umerena linija retke elegancije dokaz je da velika lepota nije razlog visokoj ceni.« Da li se oni razumeju? Godar misli da se savršeno dobro shvataju, da — štaviše — jedino tako pronalaze uzajamno identične sfere svesti. Jer oni čitaju iste novine, gledaju isti televizijski program, na isti način shvataju seks, umetnost konzumiraju u identičnim dozama, imaju iste ideje, čitaju iste novine i njihova zajednička omiljena knjiga je »Kako biti srećan dok si sam«. Stanovnici »Alfavila« čitaju isključivo Bibliju — tako, naime, oni zovu rečnik dopuštenih reči i izraza koji su dovoljni da bi se ljudi razumeli u ophođenju na ulici, pri jelu i na poslu. Njihova Biblija je »rečnik A« Džordža Orvela. Ljudi koji se ne služe tim rečnikom, koji sa »starogovora« još nisu prešli na »novogovor«, i dalje imaju potrebu za dubljim sporazumevanjem, previše govore i, što je najtragičnije, ostaju usamljeni u svetu »sreće i prosperiteta«. Dijalog Ferdinanda-Pjeroa i Samjuela Fullera u »Ludom Pjerou« jeste razgovor dvojice poslednjih usamljenika, oni su zadnji ljudi koji znaju šta je to

»Cveće zla« i jedini čiji je posrednik u komunikaciji čovek, živo biće. Nije zato nelogično da se taj dijalog događa u onom delu »Ludog Pjeroa« koji nosi podnaslov »film«. Tu Fuller kaže: »Film je kao bojno polje... Da... Ljubav, mržnja, akcija, nasilje, smrt. Jednom rečju — uzbuđenje.« Kasnije, kada Ferdinand ostane sam, kada ga napusti Marijana, u delu filma koji se zove »život«, on nema više sa kim da se sporazumeva, a njegova ličnost unosi kaos u tako dobro uređen svet čiji je vrhovni ideal »Elnet-staten«. Civilizacija »Elnet-statena« doći će svoju kulminaciju — po Haksliju — 632. godine »Fordove ere«, odnosno — u formi koju joj daje Orvel — već 1984. godine.

### Opšte karakteristike i perspektiva televizije — Orvel

Godarovo delo, koje nije ništa drugo do tačan refleks stvarnog života, dokazuje da su ova dvojica vrsnih predstavnika tzv. »negativne utopije« jasno predvidela razvoj jezika u budućnosti, ali da su se žestoko prevarili u prognozama o času nastupanja njegove poslednje faze odumiranja. Ako Kosik, kada kaže da sve što jezik može i jeste jesu reči i samo reči, možda pomišlja na Hamleta, onda Haksli, uvodeći u svoj »Vrli novi svet« ličnost Divljaka koji čita sabrana dela Viljema Šekspira, sasvim lepo označava civilizaciju u kojoj će reči zaista postati samo jednoznačne i, samim tim, sve manje potrebne kao kvantitativna i kvalitativna suma mogućnosti ljudskog sporazumevanja. Orvel o tome misli isto, a Godar, koji — po svemu sudeći — sa podjednakim oduševljenjem čita sve što mu dođe pod ruku: od Pitera Činija do »1984«, u »Alfaviļu« skoro potpuno »dramatizuje« orvelijanski jezik, a isti se, kao što znamo, zasniva na svesnom izopačenju reči, na »dvomisli« i, u isto vreme, na permanentnom smanjenju polivalentnosti njihovog značenja. Jezik kojim govore Orvelovi junaci oslobođen je neortodoksnih, pa čak i sekundarnih značenja reči. Reč »slobodan« postoji, na primer, i u 1984. godini, ali se može upotrebiti samo u rečenicama kao što je ova: »To mesto je slobodno«. U starom smislu — kaže Orvel — »politički slobodan« ili »intelektualno slobodan« nije se moglo upotrebiti, pošto politička ili intelektualna sloboda nisu više postojale ni kao pojmovi, zbog čega su nužno bile bezimene.« Tako se rečnik sastavljen od reči koje označavaju jedan jedini jasno razumljiv pojam više ni teoretski nije mogao upotrebiti u diskusiji o politici ili filozofiji, a o njegovoj upotrebi u literaturi da i ne govorimo (postoji, naime, zamisao da se, tokom vremena, na osnovu širenja ovakvog jezika, sasvim uništi li-

terarna baština prethodnih vekova — ovaj stav prisutan je podjednako i kod Orvela, i kod Hakslija, i kod Zamjatina, i kod Bredberija, i kod Pola). Naravno, to nije mogao biti krajnji cilj. Bezbroj reči prestaje uopšte da postoji i njihovo značenje obuhvata samo pregršt uopštenih reči. Sve reči koje su, na primer, bile vezane za pojmove slobode i jednakosti obuhvata jedna reč — *zlo misao* (misaoni zločin), dok sve reči vezane za pojmove objektivizma i racionalizma zamenjuje reč — *staro misao*. Veća preciznost bila bi opasna, kaže Orvel. I ne samo tu, već i u predelima emotivnog života, u toj poslednjoj bazi individualnosti i lične slobode izbora, gde sasvim nepotrebnim postaju izrazi za pojmove kao što su ljubav, zanos, strast, nežnost, poljubac, orgazam, emocija... i gde se čitava ta sfera tumači samo sa dve nove reči: *zloseks* (seksualni nemoral) i *dobroseks* (krepost); prva reč obuhvata sve seksualne prestupe, kao i normalni seksualni odnos ako je samom sebi cilj, a druga označava seksualni odnos koji je dopušten da bi se, bez ikakvog zadovoljstva za partnere, začela deca (kod Orvela »proizvodnja« budućih pokolenja manje je savršena negoli kod Hakslija: što bi rekao junak jedne priče Isaka Babelja, čija se u 1984. godini još prave »svojeručno«). Još u prvim decenijama dvadesetog veka, objašnjava Orvel, »teleskopirane« reči i izrazi bile su jedna od karakterističnih crta političkog jezika (agitprop, proletkult, kominterna, čeka), a cilj razvitka »englosoca« (društvenog uređenja u 1984. godini) u lingvistici bio je taj da se pronađu novi načini pomoću kojih će se jezik još više suziti. »Novogovor se — piše Orvel — razlikovao od ostalih jezika upravo po tome što mu se rečnik svake godine sužavao umesto da se širi (isti je slučaj i u »Alfavilu« — prim. B. T.). Svako suženje predstavljalo je dobitak, jer što je izbor manji, manje je i iskušenje da se razmišlja. Trgovci novogovora su se nadali da će konačno dospeti do artikulisanog govora koji bi tekao samo iz grkljana, bez učešća viših moždanih centara.« Tada bi, logično, nestala i sama mogućnost da se pogreši.

Ova stravična Orvelova vizija nije, kako se mnogima to čini, samo utopistička, samo naučofantastična (ili: politički fantastična) pretpostavka. Mi već danas posmatramo završetak prve faze konstituisanja takve vrste govora, i to upravo putem kohezivne moći televizije. Taj i takav govor jedna je od nužnih pretpostavki strukture televizije kao kontrolisanog sredstva informisanja, a ostale njene bitne karakteristike, usko povezane sa jezičkim postulatima, jesu: permanentna potraga za prosečnim ukusom masa, parcijalno-operativna kritika i, najzad, sredstva dejstva na proces društvene integracije.



Budući da su sve ove stvari nužno povezane, neka nam bude dopušteno da, pre pokušaja analize sadašnjeg stanja televizijskog govora (ili: govora na televiziji), napravimo malu digresiju i zabeležimo nekoliko reči o ostalim karakteristikama »malog ekrana«.

Već je bezbroj puta pisano o očajno niskom nivou estetskih vrednosti televizije. No, televizijski ljudi uvek na takve kritike odgovaraju da se televizijske tvorevine prave za širok krug gledalaca, da su bez pretenzija koje bi išle dalje od zadovoljenja prosečnih televizijskih pretplatnika, tj. prosečnih neposrednih proizvođača kojima, uz hleb, treba i nešto cirkuskih igara. Jedna ovakva izjava već je izraz manipulacije, jer, naime, nema proizvođa ljudskog duha, bez obzira na to koliko on bio *minoran*, koji je bez pretenzija, a famozni »široki krug običnih gledalaca« nije ništa drugo do skup individua od kojih svaka ima posebnu životnu situaciju. Pravi emisije koje ne računaju sa ovim elementima znači izbegavati saobraćanje na nivou individualne svesti i težiti pronalazaženju imenitelja koji bi mogli biti zajednički za sve nas, ali zajednički po cenu *uniformnosti* naših društvenih situacija. Tražeći, dakle, te imenitelje jednolikosti televizijski autori se zavaravaju misleći da prodiru u suštinu jedinstva društvene formacije. To je puka zabluda zato što bi fenomen individualnosti trebalo (i moralo) da bude primarna konstanta svake zajednice, pa se, tako, napor televizijskih ljudi ukazuje u svojoj pravoj svetlosti: kao traganje za *prosečnim ukusom mase*. A prosečni ukus mase nije ništa drugo do skala zadovoljenja trenutne prosečne estetičke potrebe, no ova je, sa gledišta *stvarnog*, uvek *elementarna*, dok je, sa gledišta *postojećeg*, *osnovna*: televizijske emisije imaju, prema tome, za cilj da, kako bi to primetio Herbert Markuze, elementarne kulturne potrebe prevedu u osnovne vrednosti kulturnog sistema i, obratno, da osnovne vrednosti datog kulturnog sistema prevedu u elementarne kulturne potrebe. Nalazimo se u zatvorenom krugu koji negira svaku kulturnu, tj. — u širem smislu — svaku *društvenu pokretljivost*, i to, da se ne zavaravamo, nije ništa drugo do podržavanje status-quo *postojećih* društvenih vrednosti, status-quo *postojećeg* sistema manipulacije.

Ovde nam se prividno može doskočiti konstatacijom da su brojne televizijske emisije, u svojoj suštini, produkti kritičkog duha i da se, na primer, ovako ili onako, obračunavaju sa tamnim stranama života, kritikuju određene ličnosti i pojave što usporavaju naš hod ka čovečanstvu koje bi živelo po *otelotvorenoj* humanističkoj teoriji sreće. No, to nije istina iz prostog razloga što televizija dopušta samo kritiku *konkretnih pojava* (ime, prezime, srednje slovo, pol,

adresa, zanimanje, osuđivan, pod istragom...), a kritički je duh, sam po sebi — *apstraktan*. Tačno je da se pojedine televizijske emisije bave kritikom, ali je takođe tačno i da je to kritika koja se razvija u okviru sistema datih društvenih struktura. Šta je to kritika u okviru sistema? Dr Đuro Sušnjić, u tekstu »Čovek bez alternative«, kaže o tome: »Dozvoljavajući i podstičući kritiku svega postojećeg u okviru sistema, sistem ostaje izvan kritike!« Kritika u okviru sistema jeste, dakle, operativna kritika opravdavanja i usavršavanja datih odnosa među ljudima i datog odnosa društvenog mehanizma prema individui. U vezi sa takvom vrstom kritike formira se i tipični televizijski junak, tzv. »mali čovek«, čiji su problemi vezani isključivo za promenu vlastite postojeće situacije, a ne za promenu opšte postojeće situacije. Nije zato ništa logičnije nego da se ti problemi srećno razrešavaju, jer *televizijske emisije imaju upravo zadatak da sve društvene probleme prikažu kao individualno-psihološke probleme* koji se likvidiraju uz pomoć manipulacije (tj. prilagođavanjem »višoj sili« neke institucije), dok su, opet, granice manipulacije samo tehničke granice sredstava za manipulaciju, pa iz toga proizilazi da će se individualno-psihološki problemi rešiti usavršavanjem sredstava za manipulaciju (između ostalog, i televizije), odnosno da, budući da društvenih problema nema, svaka lična dilema mora biti anulirana tokom vremena u kome se postojeće društvo nesmetano usavršava na tehnološkoj i tehničkoj bazi, te podiže lični standard građana, uspešnije kamuflira granice u podeli i vrednovanju rada, otvara nove kanale masovne proizvodnje i potrošnje. Zato televizijske emisije, po pravilu, nikad ne postavljaju dileme koje bi dovodile u pitanje čitavu strukturu postojećih društvenih protivurečnosti — na primer: ekonomska emigracija, studentsko i omladinsko nezadovoljstvo, mahinacije privrednih hohštaplera u dosluhu sa etički devalviranim političarima — i cela njihova filozofija jeste *pokrivanje* bitnih društvenih problema njihovim svođenjem na nebitne, individualno-psihološke teškoće *adaptacije*. Iz tih razloga se, na primer, jedan rođak potpisnika ovih redova, koji je inače već više od dve decenije uspešni rukovodilac velikog preduzeća i koji, između ostalog, stanove menja kao iznošene košulje, neodoljivo zabavlja gledajući humorističke emisije Radivoja-Lole Đukića. Jer te emisije prikazuju ličnosti koje se još nisu prilagodile i pomenu tom »ljubitelju humora« od mog rodaka zaista je *beskrajno* smešno to što u njegovom najboljem od svih mogućih svetova još postoje ljudi koji se ne snalaze.

Naravno, jedna televizijska emisija ne bi bila ono što jeste kada bi dovela u neposredni me-

đusobni sukob prilagođene i neprilagođene, manipulatore i manipulisane. Naprotiv. Ona želi da ih zbliži. Da bi to postigla, ona mora, kako to primećuje Đuro Šušnjić u svojoj analizi opresivnog mehanizma pojedinih društvenih struktura, posedovati element tzv. *spoljnog neprijatelja*, spoljne opasnosti. To je onaj element kojim tako često barataju političari — sa uspehom, naravno. Kada je o televiziji reč, onda taj faktor ne mora da izgleda suviše strašan (to je jedan od razloga uspešnosti manipulacije). On se obično prikazuje u nevinom ruhu i skoro se tradicionalno oličava u vidu »asocijalnih« ličnosti od perifernog značaja (siledžije, odnarođeni intelektualci, vojni begunci i sl.), no povremeno se na tapetu »kritike« kao neprijatelji naroda i progresa nađu i pripadnici — da se tako izrazimo — birokratskog lumpenproletarijata (tzv. šalterski službenici), što je, mora se priznati, psihološki vrlo lepo zamišljeno, jer, kako to zna i najnesuvisliji pripravnici za mini-kapitalistu, neposredni radnik nikad ne mrzi vlasnika svog rada, već njegovu prenosnu polugu, predradnika, poslovođu, brigadira — ličnost na samo jednoj polustepeni više, a time se, naravno, određene društvene protivurečnosti zaštićuju neadekvatnim društvenim sukobima.

Ovaj »tehnološki svet ljudskog inženjeringa« (Gorki: »Pisci su inženjeri ljudskih duša!«) ne bi se adekvatno mogao ostvariti bez primene određenog funkcionalnog jezika. Na primerima tog jezika, odnosno njegove evolutivne forme kod Godara i njegovog konačnog oblika kod Orvela, pokušali smo da prikažemo pravo stanje stvari koje nastaje dejstvom televizije kao reprezentativnog sredstva komunikacije naše epohe. Ali, da bi stvar bila jasnija, podsećamo čitaoca na neke činjenice iz njegovog detinjstva: oni koji danas imaju više od dvadeset godina verovatno se sećaju da je, kada su imali oko deceniju manje, bilo vrlo teško komunicirati sa dečacima iz drugog kraja grada iz prostog razloga što je njihov »argo« bio isto toliko lokalni i autonoman kao i »argo« iz našeg neposrednog susedstva. Nakon nekoliko godina, kada su dečaci iz svih krajeva grada počeli da se okupljaju u centru, ti »periferni argoi« lagano su se usaglašavali da bi, najzad, onda kada se približimo kraju puberteta, čitava generacija govorila jedinstvenim i samo njoj svojstvenim »šifrovanim« jezikom. Taj se proces ponavljao od generacije do generacije i potpisnik ovih redova, koji se još živo seća »argoa« svoje »klase«, našao se u čudnoj situaciji čitajući roman Dragoslava Mihajlovića »Kad su cvetale tikve« ili gledajući »Rađanje radnog naroda« Aleksandra Popovića (uzgred, vrlo je interesantno pratiti paralelnu evoluciju jezika u dramama i televizijskim komadima Aleksandra Popovića — dok se jezik, jedan od bitnih postu-

lata stvaralaštva ovog dramatičara, neprestano razvija u delima pisanim za scenu, dotle, u isto vreme, on permanentno atrofira u tekstovima koje ovaj plodni pisac radi za potrebe televizije). Pred njim se, iznenada, pojavilo nešto što mu je bilo dobro poznato, ali što nikad nije bilo plod njegovog neposrednog iskustva. Bio je to »argo« prethodne generacije. Dve generacije nikad nisu imale isti »argo«, ali je međusobna komunikacija uvek mogla biti lako uspostavljena jer je jezik oba pokolenja bio živ i jer se razvijao kao produkt ličnog iskustva i ličnih uslovnosti života svakog pojedinca. Situacija je potpuno obrnuta od one o kojoj govori Robert Openhajmer kada konstatuje prekid komunikacije u savremenoj civilizaciji, a obrnuta je upravo zato što su današnji separadni tehnički jezici organizmi koji se ne razvijaju i čiji je jedini — neprirodni — spoj u funkcionalnom jeziku. Funkcionalni jezik, opet, takođe nema mogućnost razvoja: njegovom strukturom vlada entropija koja se širi. Što se, pak, tiče »jezika u lice«, o kome je ovde bilo reči, njegovi ciklusi sinteze i razdvajanja zbivali su se sve do pojave tzv. »televizijske generacije«, a ona je, u našim uslovima, prvi put oličena u pokolenju koje danas ima negde između deset i petnaest godina. To pokolenje nema svoj »argo« u klasičnom smislu, ali ono ne govori jezikom koji je sasvim bez oblika, odnosno bez transformacije kao funkcija iskustva. Naprotiv. Može se reći da ova generacija upotrebljava jezik koji je vanredno jasan po svom poreklu i koji, štaviše, nema nikakvih mogućnosti da se razvija — da u simbiozi sa nekim drugim jezikom stvori neki treći jezik. Tim jezikom, na drugoj strani, govore i roditelji ovih mališana, pa se prvi put dešava da dve generacije komuniciraju pomoću istog jezika, ali rečnikom čiji prakoren nije u iskustvu ni jedne ni druge generacije, već negde spolja, negde izvan njih. Da je ovo tačno, dokazuje prilog »Ljudi govore...« iz časopisa »Delo« za avgust—setpembar 1969. godine, gde su, u okviru stalne rubrike ove publikacije, ovog puta anketirani mališani, a u vezi sa nizom dilema i problema našeg sveta i vremena. Nekoliko njihovih meditacija rečito upućuju na korene jezika kojim izražavaju svoje misli i predstave. »Zamišljam Ameriku — kaže mali Predrag Ilić — kao staru usedelicu koja ovde nema više šta da traži i iz dosade ide u Kosmos. Oni samo zbog toga, zbog razvijenosti, idu dalje. Ja mislim da nikad svet neće moći da bude jedinstven.« Njegov drug Nebojša Turković kaže o studentskim događajima: Što se tiče junskih demonstracija, ja mislim da su studenti hteli da izraze neko svoje *negodovanje*, da je nešto u ovom društvu tada bilo nekako pasivno... Mislim da je *intervencija organa bezbednosti* bila dobra...« Zoran Spasić govori ovako: »Ja mislim

da do jedne takve *deformacije kod mladog čoveka* mora da dođe ako je on podložan tome zbog *nekih učenja*, ili, kako se to kaže, zbog vere u religiju, u boga, zbog *poplave onih pornografskih časopisa, šunda...* I tako dalje i tome slično. Svi anketirani su mlađi od trinaest godina a stariji od devet. Uporedimo li ovaj podatak sa mišljenjem Roberta Openhajmera, videćemo da se struktura savremenog jezika ogleda, pre svega, u odumiranju »slenga« kao jezičkog izraza određenih generacijskih, klasnih, socijalnih, etničkih i ostalih grupacija i da njegovo mesto zauzima jezik koji, budući bezličan po sebi, stvara iluziju o uklanjanju razlika u vertikalnoj sferi društva i o pretvaranju ove u horizontalni univerzum jednakih mogućnosti. Upravo zato »sleng« kao sredstvo političke borbe postaje toliko omiljen u krugovima gnevni mladih intelektualaca, te je, na primer, »dešifrovanje« niza tekstova iz »Rata«, »Ita«, »Vilidž vojsa«, »Evergrina« ili nekog drugog »podzemnog« američkog lista potpuno nemoguće za svakog onog koji njihov »sleng« nije prihvatio kao svoje lično iskustvo, jer se on, jednostavno, ne može protumačiti sa gledišta opšteg lingvističkog iskustva. Ali, ako smo utvrdili da parcijalnost jezika kao socijalne determinante postepeno nestaje, onda se nužno postavlja pitanje o tome da li Openhajmerov stav o »cepanju« jezika realno egzistira u sadašnjem trenutku svetskog razvoja. Dilema je lažna iz prostog razloga što se u vakuumu što ostaje iza odumirujućih »slengova« postavlja funkcionalni jezik, a ovaj je, zapravo, moguć jedino ukoliko se nastavlja separacija tzv. stručnih jezika. Funkcionalni jezik jeste jezik »popularnog« objašnjavanja sve »nepopularnijih« jezika nauke, administracije, politike, armije, socijalnih službi, vlasti... i što god se ovi više razlikuju, i što god je sporazumevanje između njihovih nosilaca teže, to funkcionalni jezik jača svoje pozicije sredstva nove društvene harmonije, kohezione sile jednog veštačkog društvenog jedinstva.

## Struktura funkcionalnog rečnika —Markuze, Makluan

Rađa se, dakle, hteli mi to ili ne, »novogovor« u kome, kako kaže Herbert Markuze, reči sve više apsorbuju pojmove. »Pojam — zapisano je u »Čovjeku jedne dimenzije« — nema drugog značenja doli onog moduliranog riječju u publicističkoj i standardiziranoj upotrebi, a riječ treba da nema drugačiji respons doli ponašanje usklađeno s publicistikom, tj. standardizirano (reakcija). Riječ postaje kliše i kao kliše upravlja govorom i pisanjem; komunikacija tako isključuje genuini razvoj značenja.« Stvara se

onaj funkcionalni jezik o kome meditira Orvel i koji pominje Kosik, a kojim, pored Godarovih ličnosti, govore čak i mališani sa naših ulica. Funkcionalni jezik je »prikriivanje suštinskog i odvlačenje pažnje od najvažnijeg« (Kosik); to je »jezik odvlačenja od pravog značenja reči i smisla rečenice« (Sušnjić); on traži »da se pojam učini sinonimom dane skupine operacija« (Markuze); njegovo širenje i efikasnost treba da potvrde »trijumf društva nad protivurečnostima u njemu« (Markuze). Njegova osnovna karakteristika je kontradikcija, a bitni lingvistički zakon sintaksa skraćena (agitprop, proletkult, kominterna, čeka), te nije čudno da se, upravo kao i Ferdinandu u »Ludom Pjerou«, svakom isključenom čoveku veliki deo danas izgovorene ili pisane reči čini krajnje nadrealistički, sasvim orvelijanski. Za druge ljude, pak, za ljude »uključene« u Makluanovu »novu sredinu«, u njegovo »svetsko selo«, takav govor jedina je mogućnost sporazumevanja i on, u isto vreme, a upravo zbog toga, svedoči o krajnje represivnom karakteru tog novog društvenog jedinstva: taj govor sačinjen je od kontradikcija koje primaocu nameću »jednodimenzionalno«, skućeno značenje, blokirani razvoj sadržaja, primanje »zdravo za gotovo« svega što se u datoj formi nudi. Tako predikacija postaje recept, a komunikacija dobija hipnotički karakter. »Bilo da se govori o »slobodi«, »miru« ili »simpatičnom čovjeku«, »komunistu«, »gospodici Rheingold«, čitalac, odnosno slušalac, treba da asociira (i on zaista asociira) fiksiranu strukturu institucija, stavova, aspiracija, a isto tako treba i da reagira na specifičan, utvrđen način.« To se postiže isključivo funkcionalnim govorom čiji se stil zasniva na premoći konkretnosti, na pretpostavci da je stvar koja je identifikovana sa svojom funkcijom realnija od stvari koja se razlikuje od izvesne funkcije. Zato taj orvelijanski jezik konstantno nameće odraze, suprotstavlja se razvoju i istraživanju pojmova, a u svojoj neposrednosti i direktnosti ima za cilj da onemogući pojmovno mišljenje, jer, upozorava Markuze, pojam ne identifikuje stvar sa samo jednom funkcijom. Krajnji rezultat je: »Reduciranje pojma na fiksne odraze; zapriječen razvoj samovrednovanja, hipnotičke formule; imunost spram kontradikcija; identificiranje stvari (i osobe) s njenom funkcijom — to su tendencije koje razotkrivaju jednodimenzionalni duh u jeziku...«

Ovim ne samo što je potpuno objašnjen mehanizam govora Orvelovih i Godarovih junaka već i struktura vizije savremenog sveta na način Maršala Makluana. Ovaj sve popularniji teoretičar masovnih komunikacija smatra da je štampa obesplemenila čoveka, jer je »stvorila linearnu misao sazdanu od logičkih karika koje su je vodile«. Apsolutna moć knjige i štampe,

pretpostavlja on, stvorila je mehaničku civilizaciju, *individualističku*, iz samih fragmenata. »Topli medij«, kao što je knjiga, podstiče — po ovoj teoriji — samo jednu od naših funkcija, vizuelnu, te dolazi do njene neminovne hipertrofije u značaju koja izbleđuje pravi smisao stvari, a sve to, najzad, dovodi do situacije da, posle hiljada godina života azbuke, svet posmatramo na veštački način, razjedinjen, raslojen, bez unutrašnjih veza. Televizija je, međutim, po Makluanu, medij koji angažuje čitav naš senzibilitet i putem koga se čovek više ne podstiče »vizuelno«, već »taktilno«. On je zahvaćen delovanjem, on *učestvuje*, on nije više sam i izolovan, te se, zahvaljujući snazi elektriciteta, koji je produžetak čitavog našeg nervnog sistema, vraća prvobitnom »plemenskom životu«, gde se više (tj. ponovo) ne odvaja život od rada. To se zbiva zahvaljujući tome što je, po Makluanu, televizija manje produžetak čula vida, a više produžetak čula dodira koje jeste baš onaj instrument osetljivosti što zahteva uzajamno delovanje i svih ostalih. Snaga koju poseduje televizija proizilazi iz toga što je televizijska slika malog intenziteta i zato što ne pruža dovoljno informacija o predmetu, te, samim tim, zahteva potpuno aktivno učešće gledaoca koji, konačno, od miliona malih tačkica iz kojih se sastoji tv-slika može da jednog trenutka registruje samo oko pedesetak, što, normalno, uslovljava da on od zamagljene i nedovoljne figure aktivnim učešćem čitavog svog bića stvara novi pojam. »Rezultat svega toga je sledeći: gledalac postaje ekran, dok kod filma on postaje kamera... — kaže Makluan. — Pošto je fokus televizije gledalac, ona ga zanosi u tolikoj meri da on posmatra stvari u samom sebi... Suština gledanja televizije je, ukratko rečeno, intenzivno učešće.« Ulazeći, dakle, u tehnološko razdoblje, u kome elektronske komunikacije (telegraf, radio, film, telefon, elektronski mozak, televizija) zamenjuju pisanu reč, mi se nalazimo pred jednom sasvim novom situacijom u kojoj se pređašnji linearni svet sukobljava sa višeznačnim, sintetskim zahvatom u dubinu koji će sve ljude Zemljine kugle (ili bar veći deo njih) putem televizije trenutno povezati u novu plemensku zajednicu na najvišem nivou (»svetsko selo«). »Televizija razvija u gledaocima veštinu opažanja u više slojeva« — piše Makluan u tekstu »TV-generacija i izbori«. — To je dubinski medijum, neki vid *rendgenskog zračenja koji prožima gledaoca. Televizija nije zainteresovana za poglede, interese ili probleme pojedinaca. Ona je pronalazač i stvoritelj predstava koje su iznad svih razlika u gledištima i iznad generacijskih razlika.*« Nesumnjivo je da je taj novi oblik komunikacije u savršenom raskoraku sa ustaljenim shvatanjima sadašnjeg fragmentarnog sveta, no Makluan vidi prevazilaženje tog su-

koba u postepenom odumiranju tradicionalnih načina komuniciranja (knjige, štampe — jezika, dakle) i u sve većoj snazi medija čija moć prožilazi iz same njihove strukture. Makluan veruje da će ti mediji (televizija, pre svega), zahtevujući posebnu nadgradnju, posebno »produženje« perцепcije, pretvoriti ljudsku aktivnost u »*dubinsko učestvovanje*«, koje će, konačno, dovesti do punog razvitka svih ljudskih generičkih sposobnosti. Ostvarenje svojih pretpostavki o snazi televizije Makluan već vidi u savremenoj »tv-generaciji«, a naročito u kulturi hipija, koja je, zaista, potpuno pop-makluanovska. Ovogodišnja zbivanja u Vudstoku i na ostrvu Vajt (gde su održani festivali pop-muzike) to najbolje dokazuju upravo svojom organizacijom zajedničkog, plemenskog, života više stotina hiljada mladih ljudi, onih mladića i devojaka koji su siti ciljeva i poslova, koji, kaže Makluan, ne želi da imaju ništa zajedničko sa našim fragmentarnim potrošačkim društvom i koji se lagano vraćaju sistemima plemenskog udruživanja (probijanje seksualnih barijera, duge kose, uni-moda i sl.). Sa stanovišta primera hipija Makluan je u pravu. Ali, da li je u pravu sa stanovišta razvitka kritičkog mišljenja? Jer, ovaj »mag pop-kulture« zaboravlja da je televizija, pre svega, *medij pretvoren u sredstvo* (informacije, političke propagande, društvene kontrole, zabave...), a tom sredstvu imanentna je *jedinstvenost poruka i jednosmernost njihovog emitovanja* i da on, kao takav, kao medij-sredstvo u kome proces informacije nije povratan, isključuje mogućnost diskusije, mogućnost postojanja »druge dimenzije«, mogućnost dijaloga (u dramatskom, ne u pejorativnom smislu). Samim tim, »uključivanje« ostaje, ipak, na primernoj čulnoj perцепciji i Makluanove »nove predstave« nikada nisu predstave novog sveta. Osećajući sve to Makluan svojoj teoriji priključuje fenomen animacije, tj. zahtev nužnog postojanja ličnosti koje će, kada se pojave na televizijskom ekranu, delovati tako da ono o čemu govore jednostavno prestaje da bude relevantno. Upoređen sa osnovnom postavkom »makluanovske« teorije ovaj stav jeste tipičan *contradictio in adjecto*.

Televizija se, tako, kada se sve sabere, ukazuje u svetlosti jednodimenzionalnog, funkcionalnog medija, čiji je zadatak da *prividno* anulira društvene razlike i da društvenu situaciju individua *stvarno* učini u toj meri uniformnom da njihove potrebe mogu biti zadovoljene samo pomoću jednog misaonog sistema, jednog šablona, jedne dimenzije. Televiziji je potpuno stran Hegelov princip »*ulaženja negativnih logičkih određenja u pozitivna*.« Televizija je, dakle, u izvesnom smislu, antiistorijski medij. Jer, po Markuzeu *napetost koja se održava prožima*



*dvodimenzionalni univerzum rasuđivanja u kome je na delu kritička misao. »Dvije dane dimenzije su antagonističke, a realitet je prisutan u objema, dok dijalektički pojmovi razvijaju zbiljske protivurječnosti. U svom vlastitom razvoju je dijalektička misao došla do poimanja povijesnog karaktera protivurječnosti i procesa njihova posredovanja kao povijesnog procesa. Tako se »druga« dimenzija misli javila kao povijesna dimenzija — potencijalnost kao povijesna mogućnost, a njezina realizacija kao povijesno događanje.« Sve se to nimalo ne razlikuje od Marksove tvrdnje, iznesene 1853. godine u jednom pismu listu »Jutarnji glasnik«, »da se do istine dolazi putem polemike i da se istorijske činjenice moraju razvijati iz protivurečnih tvrdjenja.« Televizija tu mogućnost ne dopušta, ali svojim dejstvom omogućava začetak i brzi razvoj funkcionalnog, orvelijanskog jezika koji neminovno jeste antiistorijski način komunikacije putem koga se »povijest očuvana pamćenja nadvladava totalitarnom moći jednodimenzionalnog univerzuma« (Markuze).*

U takvoj situaciji pitanje: da li odumire jezik u eri televizije — nije ni čisto lingvističke niti, još manje, operativno-tehničke prirode. Ono je suštastveni izraz bitne dileme našeg trenutnog humanističkog statusa.

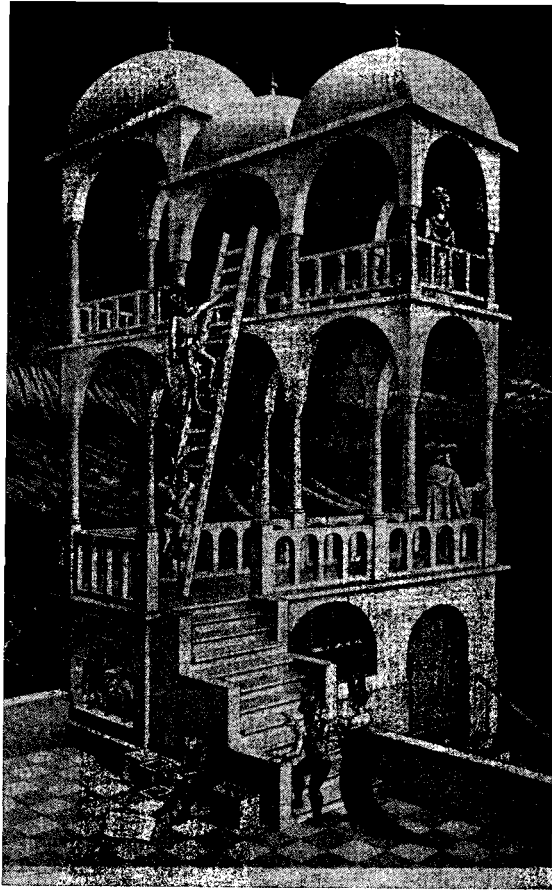
---

II DEO

---

# ARGUMENTI

---



---

PJER BURDIJE

---

# INTELEKTUALNO POLJE I STVARALAČKA ZAMISAO\*

---

»Teorije i škole se kao mikrobi i krvna zrnca međusobno proždiru i svojom borbom obezbeđuju kontinuitet života«

M. Prust: *Sodoma i Gomora*

Da bi se odredio pravi predmet sociologije intelektualnog i umetničkog stvaranja, a istovremeno i njene granice, treba ustanoviti i poći od načela da su veze između stvaraoca i njegovog dela, a samim tim i njegovo delo, uslovljeni sistemom društvenih odnosa u kojima se vrši stvaralački čin kao akt komunikacije ili, tačnije rečeno, položajem stvaraoca u strukturi intelektualnog polja (koja je i sama funkcija, bar delimično, ranijeg dela i prijema na koji je naišlo). Nesvodljivo na jednostavnu skupinu izdvojenih agensa, na aditivnu celinu jednostavno poređanih elemenata, *intelektualno polje*, kao neko magnetsko polje, sačinjava sistem dejstvujućih sila: što znači da agensi ili sistemi agensa koji su njegov sastavni deo mogu biti opisani kao sile koje mu svojim postavljanjem, suprotstavljanjem i sastavljanjem daju specifičnu strukturu u jednom određenom vremenskom trenutku. I obrnuto: svaki od njih određen je svojim pripadanjem ovom polju: u stvari, zahvaljujući posebnom položaju, koji u njemu zauzima, on dobija *poziciona svojstva*, koja su nesvodljiva na unutrašnja svojstva, a naročito dobija određeni tip participacije u *kulturnom polju* kao sistemu odnosa između tema i problema i, samim tim, određeni tip *kulturnog nesvesnog*, istovremeno u sebi sadržavajući ono što ćemo nazvati *funkcionalnom težinom*, jer se njegova sopstvena »masa«,

\* Pierre Bourdieu, *Champ intellectuel et projet créateur*, „Les temps modernes”, novembre 1966, 246.

to jest njegova moć (ili, bolje rečeno, njegov autoritet) na tom polju ne može definisati nezavisno od njegovog položaja u tom polju.

Ovakav postupak je opravdan, što se samo po sebi razume, samo ako predmet na koji se primenjuje — to jest intelektualno polje (a samim tim i kulturno polje) — ima relativnu autonomiju, koja dozvoljava *metodološku autonomizaciju* koju primenjuje strukturalni metod *posmatrajući* intelektualno polje kao sistem kojim upravljaju njegovi sopstveni zakoni. Dakle, povesť intelektualnog i umetničkog života na Zapadu omogućava da se vidi kako se intelektualno polje (a istovremeno intelektualno nasuprot, na primer, književnom) postepeno oblikovalo u posebnom tipu istorijskih društava: ukoliko su se oblasti ljudske delatnosti diferencirale, jedan čisto intelektualni sloj, kojim je vladao poseban tip legitimnosti, definisao se nasuprot ekonomskoj, političkoj i verskoj vlasti, to jest nasuprot svim instancama koje su mogle da pretenduju da delaju zakonosno u materiji kulture u ime jedne vlasti ili autoriteta koji ne bi bio čisto intelektualan. Pod dominacijom — za vreme čitavog srednjeg veka i delimično renesanse, a u Francuskoj za vreme snažno razvijenog dvorskog života, u doba čitave klasične epohe — jedne instance *spoljne legitimnosti*, intelektualni život se postepeno organizovao u intelektualno polje onako kako su se stvaraoci ekonomski i društveno oslobađali tutorstva aristokratije i crkve i njihovih etičkih i estetskih vrednosti, a takođe i kako su se pojavljivale čisto intelektualne *specifične instance selekcije i konsekracije* (čak i onda kada su — kao što je slučaj sa izdavačima ili direktorima pozorišta — ostajale potčinjene ekonomskim i društvenim pritiscima koji su, preko njih, vršili pritisak na intelektualni život), i dolazile u položaj *rivalstva za legitimnost na polju kulture*. Tako L. L. Šiking ističe da se zavisnost pisaca u odnosu na aristokratiju i njene estetske kanone održala duže u oblasti književnosti nego u oblasti pozorišta, jer je »onaj ko je hteo da mu se dela objavljuju morao sebi da obezbedi pokroviteljstvo nekog velmože«, a da bi pridobio njegovu naklonost i naklonost aristokratske publike kojoj se nužno obraćao, morao je da se prikloni njihovom kulturnom idealu, njihovom ukusu za teške i artifičijelne oblike, za ezoterizam i klasični humanizam, svojstven grupi koja je brižljivo pazila da se razlikuje od opšteg u svim svojim kulturnim opredeljenjima; nasuprot tome, pozorišni pisac elizabetanske epohe prestao je da zavisi isključivo od dobre volje i blagonaklonosti jedinog jedinog pokrovitelja a (za razliku od francuskog dvorskog pozorišta, koje je, kako na to podseća Volter — nasuprot jednom engleskom kritičaru koji je hvalio prirodnost izraza u *Ha-*

*mletu* »not a mouse stirring« — bilo obavezno da se služi otmenim govorom kao što je govor ljudi otmenog roda kojima se obraćalo) za svoje oslobođenje mogao je da zahvali zahtevima pojedinih direktora pozorišta i, preko njih, pravu na ulaznice koje je plaćala sada već sve raznovrsnija publika.<sup>1)</sup> I tako, što su se više brojno povećavale i postajale raznovrsnije instance intelektualne i umetničke konsekracije, kao što su akademije i saloni (naročito u 18. stoleću sa slabljenjem dvora i dvorske umetnosti, kad se plemstvo meša sa građanskom inteligencijom prihvatajući njen način mišljenja i njena umetnička i moralna shvatanja), a takođe i instance konsekracije i difuzije kulture, kao što su izdavačke kuće, pozorišta, kulturna i naučna društva, a takođe i zato što publika postaje brojnija i po sastavu sve više raznolika, intelektualno polje se konstituiše kao sve složeniji sistem i sve nezavisniji od spoljnih uticaja (na koje od tada utiče struktura polja) kao polje veza i odnosa kojima vlada specifična logika, logika rivalstva za legitimnost na polju kulture. »Istorijski posmatrana, — ističe dalje Šiking, — izdavač počinje da igra ulogu u trenutku kad »pokrovitelj« iščezava u 18. stoleću.«<sup>2)</sup> Pisci su toga potpuno svesni. Tako je Aleksander Poup, pišući Vičerliju 20. maja 1709. godine, ismejavao Džekoba Tonsona, slavnog izdavača i pisca antologije koja je uživala ugled. Džekob — govorio je on — pravi od pojedinaca pesnike kao što su nekada kraljevi delili plemićke titule. Verovatno je jedan drugi izdavač, Dodslji imao sličnu vlast, zbog čega je postao meta duhovitih stihova Ričarda Grejva:

In vain the poets from their mine  
Extract the shining mass,  
Till Dodsley's Mint has stamped the coin  
And bids the sterling pass.\*)

I zaista, ovakve izdavačke kuće postaju postepeno izvor moći. Ko bi mogao da zamisli englesku književnost tog stoleća bez jednog Dodsljija ili nemačku književnost narednog stoleća bez jednog Kote? (...) »Pošto je Kota uspeo da okupi neke od najistaknutijih »klasičnih« pisaca u svojim izdanjima, decenijama se obezbeđivala neka vrsta prava na besmrtnost piscu čija dela on objavi.«<sup>3)</sup> A Šiking dokazuje takođe da je

<sup>1)</sup> L. L. Schücking: *The Sociology of Literary Taste*. prev. E. W. Diks, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, str. 13—15.

<sup>2)</sup> Sa — kao što to ističe Šiking (*ibid.*, str. 16) — prelaznom fazom kad izdavač zavisi od pretplata, a ove u velikoj meri od odnosa između pisca i pokrovitelja.

\*) Uzalud su pesnici iz svojih nedara  
Izvlačili blistavo blago  
Ako Dodsljjeva kovačnica nije na njega udarila  
Svoj pečat i blagoslov (prim. prev.)

<sup>3)</sup> L. L. Šiking, *op. cit.* (str. 50—51)

uticaj direktora pozorišta bio još veći jer su oni mogli, poput nekog Ota Brama, svojim izborom da usmere ukus jedne epohe.<sup>4)</sup>

Sve upućuje na misao da je stvaranje intelektualnog polja sa relativnom autonomijom uslov za javljanje slobodnog intelektualca koji ne zna i neće da zna za druga ograničenja i stege osim za bitne zahteve koje mu nameće njegova stvaralačka zamisao. Suviše se, u stvari, olako zaboravlja da stvaralac nije uvek ispoljavao prema svakom spoljnom pritisku netrpeljivost kojom je, čini se, definisana stvaralačka zamisao. Tako nam Šiking iznosi činjenicu da je Aleksander Poup, koji je smatran za veoma velikog pesnika tokom čitavog 18. stoleća, čitao svoje glavno delo, prevod Homera, koji su njegovi savremenici smatrali remek-delom, svom zaštitniku lordu Halifaksu u prisustvu brojnog skupa i, prema rečima Semjuela Džonsona, bez protivljenja prihvatio izmene koje mu je predlagao otmeni velmoža. On iznosi i mnoge druge primere koji imaju za cilj da dokažu da ovakvi slučajevi nisu nikako bili izuzeci: »Čuveni Čoserov učenik, Lidgejt, smatrao je za sasvim prirodno što je njegov zaštitnik, vojvoda Hamfri od Gločestera, brat Henriha V, »popravljao« njegov rukopis; potpuno slični primeri poznati su nam iz života Šekspirovog savremenika Spensera. I sam Šekspir kaže u svom sonetu 78 da njegov pokrovitelj ispravlja greške drugih i u *Hamletu* izvodi na pozornicu kraljevića koji upravlja igrom glumaca kao neki iskusni direktor.«<sup>5)</sup> Ukoliko intelektualno polje postaje autonomnije, umetnik sve snažnije ističe svoj zahtev za autonomijom, ispoljavajući svoju ravnodušnost prema publici. Nesumnjivo da sa 19. stolećem i romantičarskim pokretom počinje tendencija oslobađanja stvaralačke intencije koja će u teorijama umetnosti radi umetnosti naći svoju prvu sistematsku potvrdu.<sup>6)</sup> Ova revolucionarno nova definicija poziva intelektualca i njegove uloge u društvu nije uvek takvom shvaćena, jer ona vodi stvaranju sistema reprezentacija i konstitutivnih vrednosti društvene definicije intelektualca što naše društvo prihvata kao nešto što se

<sup>4)</sup> Op. cit. (str. 52).

<sup>5)</sup> Op. cit. str. 27. Na drugom jednom mestu (str. 43) Šiking pominje da je Šekspirov savremenik, Čerčjard, napisao u jednoj od svojih posveta sa iskrenošću, koja nam izgleda cinična, da je po uzoru na ribu plovio niz vodu; Drajden je sasvim otvoreno priznao da mu je jedina briga da osvoji publiku i da, ako ona od njega očekuje komediju ili najlakšu satiru, neće oklevati da joj to i pruži.

<sup>6)</sup> Nesumnjivo da se još u davnim epohama — u 16. stoleću, a možda i ranije — mogu naći potvrde o aristokratskom preziru umetnika prema rdavom ukusu publike, ali one nikada pre 19. veka ne predstavljaju vjeruju koje je sastavni deo umetničke zamisli i neka vrsta kolektivne doktrine.

samo po sebi razume. Prema shvatanju Rejmunda Vilijemsa »radikalna promena u shvatanjima o umetnosti, umetniku i njihovom mestu u društvu« koja se, — sa dva pokolenja romantičarskih umetnika, Blejkom, Vodsvortom, Kolridžom i Sautlijem, s jedne strane, Bajronom, Šelijem i Kitsom s druge strane, — podudara u Engleskoj sa industrijskom revolucijom, sadrži pet bitnih odlika: »prva, priroda odnosa između pisca i njegovih čitalaca doživljava duboku promenu; druga, drukčiji stav prema »publici« postaje uobičajen; treća, umetnička proizvodnja teži da bude prihvaćena kao vrsta specijalizovane proizvodnje u odnosu na ostale proizvodnje i da podleže istim uslovima kao i proizvodnja uopšte; četvrta, teorija »umetničke više realnosti« kao princip istine mašte dobija sve veći značaj; peta, pojam pisca kao nezavisnog stvaraoca, kao slobodnog stvaralačkog uma, postaje neka vrsta pravila.«<sup>7)</sup> Ali treba li estetsku revoluciju koja se potvrđuje u teoriji »umetničke više realnosti« i slobodnog stvaralačkog uma smatrati običnom dopunskom ideologijom koja je nastala pod pritiskom opasnosti da industrijsko društvo i industrijalizacija intelektualnog društva mogu ugroziti autonomiju umetničkog stvaranja i nezamenljivu osobenost obrazovanog čoveka? To bi značilo da se jedan deo celovite realnosti koju treba objasniti daje kao celovito objašnjenje realnosti. Mali krug čitalaca sa kojima je umetnik imao neposredan dodir i čije je savete i kritike bio naviknut da prihvata iz opreznosti, poštovanja, dobronamernosti ili interesa ili zbog svega ovoga istovremeno, zamenjuje publika, bezoblična, bezlična i anonimna »masa« čitalaca bez lica, a isto tako i tržište koje sačinjavaju potencijalni kupci koji su u stanju da delu daju ekonomsku potvrdu koja, osim toga što može umetniku da obezbedi ekonomsku i intelektualnu nezavisnost, nije uvek lišena i izvesne kulturne legitimnosti; postojanje »književnog i umetničkog tržišta« omogućuje stvaranje čitave jedne kategorije čisto intelektualnih profesija — bilo da se pojavljuju nove ličnosti ili da stare ličnosti dobijaju nove funkcije — to jest stvara se jedno istinsko intelektualno polje kao sistem odnosa koji se uspostavlja između činilaca sistema intelektualne produkcije.<sup>8)</sup> Specifičnost o-

<sup>7)</sup> R. Williams: *Culture and Society, 1780—1950*, Harmondsworth, Penguin Books, 3. izd. 1963, str. 49—50.

<sup>8)</sup> R. Vilijems osvetljava takođe odnose međusobne zavisnosti koji obuhvataju javljanje nove publike iz nove društvene klase, i grupe pisaca iz te iste klase i institucija ili umetničkih formi koje ta klasa stvara. „Na prirodu književnosti vidno su uticali sistem komunikacija i promena publike. Kada smo svedoci javljanja pisaca jedne nove društvene grupe moramo razmotriti takođe institucije i oblike koje stvara u celini grupa pisaca kojoj pripadaju. Elizabetansko pozorište (. . .) kao instituciju u velikoj meri su stvorili teoretičari poreklom iz srednjih klasa uz delimičnu saradnju pisaca koji su većinom poticali iz za-

vog sistema produkcije, uslovljena specifičnošću njegovog produkta, — realnost sa dva vida, roba i značenje, — čija je estetska vrednost nesvodljiva na ekonomsku vrednost čak i u slučaju kad ekonomsko potvrđivanje jača intelektualnu konsekraciju dovodi do osobenih odnosa koji se tu uspostavljaju: na odnose između svakog od agensa ovog sistema i faktora, ili institucija koje su u celini ili delimično izvan sistema, uvek utiču odnosi koji se uspostavljaju unutar samog sistema, to jest u okviru intelektualnog polja, pri čemu se rivalstvo za legitimnost na polju kulture, čija je zaloga ili bar na izgled arbitar sama publika, nikad u potpunosti ne poistovećuje sa rivalstvom za uspeh na tržištu. Značajno je da se prodor metoda i tehnika pozajmljenih iz oblasti ekonomije i vezanih za komercijalizaciju umetničkog dela — kao što je komercijalna reklama intelektualnih proizvoda — poklapa ne samo sa veličanjem umetnika i njegove gotovo proročke misije, sa sistematskim naporom da se intelektualac i njegov svet izdvoje iz običnog sveta — pa ma to bilo i po neobičnom načinu odevanja, — već takođe i sa izričitom namerom da se prizna samo onaj idealni čitalac koji je, u stvari, *alter ego*, to jest jedan drugi intelektualac, savremenik ili budući, sposoban da u svoje stvaranje ili svoje razumevanje dela unese istu čisto intelektualnu vokaciju koja određuje slobodnog intelektualca koji priznaje samo intelektualnu legitimnost. »Lepo je ono što odgovara na neku unutarnju potrebu«, kaže Kandinski. Priznavanje autonomnosti stvaralačke namere dovodi do principa ubeđenja koji teži da ocenjuje dela prema čistoti umetnikove namere, a to može dovesti do neke vrste nasilja ukusa kad umetnik, u ime svog ubeđenja, zahteva za svoje delo bezuslovno priznanje. Na taj način, težnja za autonomijom se pojavljuje od tog trenutka kao specifična tendencija intelektualaca. Udaljavanje od publike i jasno izraženo odbijanje vulgarnih zahteva koji podstiču kult oblika radi njega samog, umetnost radi umetnosti — do tada nepoznato isticanje najosobnijeg i najnesvodljivijeg vida stvaralačkog čina i, samim tim, potvrđivanje specifičnosti i nesvodljivosti stvaraoaca — praćeno je utvrđivanjem i jačanjem veza između članova umet-

natlijskih i trgovačkih porodica, ali protiv njega se, u stvari, neprekidno borila srednja klasa trgovaca i, mada je imalo široku publiku, ono je preživelo zahvaljujući pokroviteljstvu dvora i plemstva. (...) Stvaranje organizovane publike iz srednje klase u 18. stoleću može se pripisati pojedinim piscima pripadnicima iste društvene klase, ali u tome treba videti, pre svega i naročito, rezultat nezavisnog razvoja koji je pružao piscima povoljne mogućnosti. Sirenje i organizovanje ove publike nastavljeno je i u 19. stoleću privlačenjem novih pisaca različitog društvenog porekla, ali su postojeće institucije uticale na njihovu homogenost." (R. Williams: *The long Revolution*, Harmondsworth, Pelikan Books, 1965, str. 266).



ničkog društva. Na taj način se obrazuje ono što Šiking naziva »društvima uzajamnog divljenja,« malih sekta zatvorenih po svom ezoterizmu,<sup>9)</sup> dok se istovremeno pojavljuju znaci jedne nove solidarnosti između umetnika i kritičara ili novinara. »Jedini priznati kritičari bili su oni koji su bili u tajne upućeni i posvećeni, to jest koji su u manjoj ili većoj meri prihvatili estetska gledišta grupe. Iz ovoga proističe da je svaka od ovih ezoteričnih grupa težila da postane neka vrsta društva uzajamnog divljenja. A savremenici su se čudili što se kritičari, koji su obično izražavali konzervativan ukus, odjednom bratime sa pobornicima moderne umetnosti.<sup>10)</sup> Rukovođeni ubeđenjem — tako duboko upisanim u društvenu definiciju vokacije intelektualca koja teži da bude prihvaćena bez prigovora — da je publika neizbežno osuđena na nerazumevanje ili, u najboljem slučaju, na različito razumevanje, ova »nova kritika« (ovoga puta nova u pravom smislu te reči) uporno nastoji da stvaraocu oda priznanje i, prestajući da se oseća cvlašćenim predstavnikom obrazovane publike i da kao takva donosi neprikosnoveni sud u ime jednog neospornog zakonika, bezuslovno se stavlja u službu umetnika čije namere i razloge pokušava brižljivo da odgonetne isključivo stručnim tumačenjem. To očigledno znači isključiti publiku iz igre: i odista, iz pera pozorišnih i umetničkih kritičara — koji postepeno prestaju da pominju stav publike na premijerama i otvaranjima izložbi — pojavljuju se ovakvi »rečiti« izrazi »delo je imalo uspeha kod publike.«<sup>11)</sup>

Podsećati da je intelektualno polje kao autonomni sistem ili koji sebe smatra autonomnim, proizvod istorijskog procesa autonomizacije i unutarne diferencijacije znači ozakoniti metodološku autonomizaciju koja omogućava pronalaznje specifične logike odnosa koji se uspostavlja u okviru tog sistema i kao takvog ga konstituišu; to takođe znači razvejati iluzije nastale iz srodnosti, pokazavši da se kao proizvod istorije ovaj sistem ne može izdvojiti od istorijskih i društvenih uslova u kojima je nastao a time istovremeno osuditi i svaki pokušaj da se postavke koje proističu iz jednovremenog proučavanja stanja ovog polja smatraju bitnim istinama, transistorijskim i transkulturnim.<sup>12)</sup> Pošto su

<sup>9)</sup> U Šikingovom delu (str. 28—30) nalazimo navođenje glavnih tendencija „estetskog pokreta“.

<sup>10)</sup> L. L. Šiking, op. cit. str. 30. Kod njega ćemo naći takođe (str. 55) opis delovanja ovih društava, a naročito „razmenu usluga“ u njihovom okviru.

<sup>11)</sup> L. L. Šiking, op. cit. str. 62.

<sup>12)</sup> Samo po sebi se razume da postavke koje proističu iz proučavanja oformljenog intelektualnog polja mogu da budu princip jednog strukturalnog tumačenja bilo intelektualnih polja nastalih iz različitog društvenog razvika, kao intelektualno polje Atine u V veku, ili čak intelektualnih polja koja su u procesu nastajanja.

istorijski i društveni uslovi koji omogućavaju postojanje jednog intelektualnog polja poznati — a istovremeno su određene i granice opravdanosti proučavanja stanja na tom polju — ovo proučavanje dobija svoj puni smisao jer može da neposredno sagleda konkretnu sveukupnost odnosa koji sačinjavaju intelektualno polje kao sistem.

## Psafonove ptice

Nikada se nije do kraja proniklo u sve razloge zbog kojih pisac piše za neku publiku. Malo je društvenih poslenika koji kao umetnici i, opšti-je govoreći, intelektualci toliko zavise po onome što su i po predstavi koju imaju o sebi od predstave koju drugi imaju o njima i o onome što oni jesu. »Postoje kvaliteti koji nam se pripisuju isključivo zato što je neko izrekao neki sud o nama,« piše Zan Pol Sartr.<sup>19)</sup> Tako je i sa svojstvom pisca, svojstvom društveno definisanim i neodvojivim — u svakom društvu i u svakoj epohi — od izvesnog društvenog zahteva sa kojim pisac mora da računa; tako je isto, i još očiglednije, sa ugledom pisca, to jest sa predstavom koju društvo sebi stvara o vrednosti i istini dela nekog pisca ili umetnika. Ličnost koju mu društvo nudi, umetnik može da prihvati ili odbaci, ali se ne može o nju oglušiti: putem ove društvene predstave, koja je neoboriva i nužna kao činjenica, društvo ulazi u samu srž stvaralačke zamisli, obaveštava umetnika o svojim zahtevima ili o svom odbijanju, očekivanjima ili svojoj ravnodušnosti. Bilo šta da želi ili čini, umetnik mora da se suoči sa društvenom definicijom svoga dela, to jest, konkretno, sa uspesima ili neuspesima koje je ono doživelo, sa tumačenjima koja su o njemu izrečena, sa društvenom predstavom, često oveštalom i nepotpunom, koju o delu ima publika. Ukratko, zaokupljen strepnjom o spasenju pisac je osuđen da u neizvesnosti vrebava uvek dvosmislene znake jednog neizvesnog izbora: on može da doživij neuspeh kao znak izbora ili suviše brz i blistav uspeh kao pretnju prokletstvom (upoređenje sa istorijskom definicijom o posvećenom ili prokletom umetniku), on nužno mora u svojoj stvaralačkoj zamisli da prepozna istinu svoje stvaralačke zamisli koja se potvrđuje društvenim prihvatanjem njegovog dela, jer je prepoznavanje te istine obuhvaćeno samom zamisli koja treba da se spozna.

U stvaralačkoj zamisli se prepliću, a ponekad i sukobljavaju, *unutarnja nužnost dela* koja zahteva da se dosledno sprovodi, usavrši i bude do

---

<sup>19)</sup> J. P. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, str. 98.

kraja izrečena, i *društveni pritisci* koji spolja usmeravaju delo. Pol Valeri je suprotstavljao »dela koja kao da je stvorila njihova publika, čija očekivanja ona ispunjavaju i svest o tom očekivanju gotovo ih i određuje, delima koja, naprotiv, teže da stvore svoju publiku.«<sup>14</sup>) I bez sumnje se mogu naći svi stupnjevi između dela koja su skoro isključivo određena i podređena predstavi (intuitivnoj ili naučno proučenoj) očekivanja publike, kao što su novine, nedeljni listovi i dela koja se prodaju u velikom tiražu, i dela koja su u potpunosti podređena zahtevima stvaraoaca. Iz ovog proističu značajne posledice metodološke prirode: utoliko adekvatnija, ukoliko su autonomija dela na koja se primenjuje (po cenu metodološke autonomizacije kojom postavlja svoj predmet kao sistem), unutarinja analiza dela sadrži u sebi opasnost da postane fiktivna i *varljiva* kad se primenjuje na »dela koja imaju za cilj da snažno i surovo deluju na osećajnost, da osvoje publiku koja je ljubitelj snažnih osećanja i neobičnih pustolovina«, o kojima govori Valeri, kad se primenjuje na dela koja je stvorila sama njihova publika jer su stvorena isključivo za svoju publiku, kao što je publika *Frans soara*, *Frans dimanša* ili *Pari mača*, ili lista *Parizijen*, i gotovo su potpuno svodljivi na ekonomske i društvene uslove svog objavljivanja, te u potpunosti mogu da podležu spoljnoj analizi. Oni koje nazivamo »uspelim piscima« bez sumnje najlakše postaju predmet klasičnih metoda sociologije, jer se može opravdano pretpostaviti da društveni pritisci u njihovoj intelektualnoj zamisli (želja da se ostane veran postupku koji je imao uspeha, strahovanje da se uspeh ne izgubi, i tako dalje) odnose prevagu nad unutrašnjim imperativom dela. Jansenistička mistika intelektualaca, koji nikada ne gledaju na suviše upadljiv uspeh bez izvesnog podozrenja, nalazi možda delimično opravdanje u iskustvu: moguće je da su stvaraoči osetljiviji na uspeh nego na neuspeh i, u stvari, ne znajući da iskoriste svoj trijumf, potčinjavaju se stegama koje im nameće društvena definicija dela koje je doživelo uspeh. I obratno, dela utoliko više izmiču ovim metodama ukoliko njihovi pisci, odbijajući da se prilagode očekivanjima svojih stvarnih čitalaca, nameću zahteve koje im diktira unutrašnja nužnost dela, ne praveći ustupke anticipiranoj ili potvrđenoj predstavi koju čitalac ima ili će imati o njihovom delu.

Međutim, i »najčistija« umetnička namera ipak podleže sociologiji jer je ona, kao što smo videli, zahvaljujući posebnom tipu istorijskih i društvenih uslova, mogla da se ostvari, a isto tako mora da se vodi računa i o objektivnoj istini koju joj pruža intelektualno polje. Odnos između stva-

---

<sup>14</sup>) P. Valéry: *Oeuvres*, Paris, N. R. F., Coll. Pléiade, I, str. 1442.

raoca i njegovog stvaralaštva uvijek je dvosmislen a katkad i protivrečan u onoj meri u kojoj kulturno delo, kao simboličan predmet, čiji je cilj da bude saopšteno kao poruka koja se može primiti ili odbaciti, a sa njom i pisac poruke, dobija svoju vrednost — koja se može proceniti po priznanju dobijenom od posvećenih ili široke publike, savremenika ili potomstva — ali takođe i *svoj značaj i svoju istinu* od onih koji to delo prihvataju kao i od onoga koji ga stvara: ako se desi da se ponekad ispolji u neposrednom ili nasilničkom vidu finansijskog pritiska ili pravnim obavezama, — kao kad neki trgovac slikama goni nekog slikara da ne odstupa od postupka koji mu je doneo uspeh<sup>15)</sup> — društveni pritisak deluje obično na podmukao način. Ne mora li i najravnodušniji pisac na primamljivost uspeha i najmanje spreman na pravljenje ustupaka zahtevima publike da vodi računa o društvenoj istini svoga dela koju mu uzvrća publika, kritika ili istoričari i ne mora li on, vodeći računa o njoj, da ponovo razmotri svoju stvaralačku zamisao? Suočen sa ovom objektivnom definicijom ne mora li njegova namera još jednom da bude razmotrena i razjašnjena i ne dolazi li u opasnost da zbog toga bude izmenjena? Ili, uopšteno govoreći, zar se stvaralačka zamisao ne određuje neizbežno u odnosu na zamisli ostalih stvaralaca? Malo je dela koja u sebi ne sadrže indikacije o predstavi koju je pisac sebi stvorio o svom poduhvatu, o konceptima u okviru kojih je zamislilo svoju originalnost i novinu, to jest sve ono po čemu se on, po sopstvenom mišljenju, razlikuje od svojih savremenika i svojih prethodnika. Tako nam je, kao što ističe Luj Altise, »Marks ostavio usput u tekstu ili u fusnotama *Kapitala* čitav niz sudova o svom sopstvenom delu, kritička poređenja sa svojim prethodnicima (fiziokratima, Smitom, Rikardom itd.) i najzad, veoma precizne metodološke primedbe koje približavaju njegove analitičke postupke metodama matematičke, fizičke, biološke itd. nauke i dialektičkim metodama koje je definisao Hegel (...). Govoreći o svom delu i svojim otkrićima, Marks je razmišljao, koristeći odgovarajuće filozofske izraze o novini, to jest o posebnoj osobenosti svog predmeta.«<sup>16)</sup>

Nesumnjivo da svi intelektualni stvaraoci nemaju ovako svesnu predstavu o svome delu; mislimo, na primer, na Flobera koji je na uporno navaljivanje Luja Bujea žrtvovao mnoge »parazijske rečenice« i »sporedne pojedinosti koje su usporavale radnju«, ali koje su možda izražavale duboka stremljenja njegovog genija: »Flober je

<sup>15)</sup> R. Moulin: *Le marché de la peinture en France. Essais de sociologie économique*, Ed. Minuit.

<sup>16)</sup> L. Althusser, *Lire le Capital*, Paris, Maspero, 1965, Tome II, str. 9—10.

nesumnjivo bio prvi koji je svodio reči na njihovu skrivenu unutarnju vrednost, što za nas, danas, predstavlja čistu književnost — ali taj njegov postupak bio je skoro uvek nesvestan ili stidljivo primenjivan. Njegova književna svest nije bila i nije mogla biti na razini njegovog dela i njegovog iskustva (...). Flober u svojoj prepisci ne daje jednu pravu teoriju svog postupka koji za njega, po svemu što je u njemu bilo smelo, ostaje sasvim nejasan. On je sam smatrao da je *Sentimentalno vaspitanje* promašaj u estetskom pogledu zbog odsustva radnje, perspektive, konstrukcije. On nije video da je ova knjiga prva izvršila tu *dedramatizaciju*, skoro bi se reklo tu *deromanizaciju* romana sa kojom će početi čitava moderna književnost ili, štaviše, ono što je on osećao kao nedostatak dela za nas je njegova vrhunska vrednost.<sup>17</sup> Da bismo shvatili da su njegova stvaralačka zamisao i čitavo njegovo delo morali da pretrpe duboke promene, dovoljno je zamisliti kakvo je moglo da bude Floberovo delo (a na osnovu upoređivanja pojedinih verzija *Gospođe Bovari* to se može zamisliti) da nije morao da vodi računa o cenzuri koja nije bila nimalo sklona da mu pomogne da otkrije istinu svoje umetničke namere i da su, umesto toga što je bio primoran da se poziva na estetiku prema kojoj suština jednog romana leži u psihologiji ličnosti i upečatljivosti pripovedanja, kritičari i publika već bili prihvatili teoriju romana koja ide u prilog današnjim romanopiscima i na osnovu koje današnji čitaoci čitaju njegovo delo i nedorečenosti u njegovom delu.

«Od pojave *Prošle godine u Marijenbadu*, ističe Zerar Ženet, došlo je do čudne promene u mišljenju o Alenu Rob-Grijeju. Do tada je, uprkos uočljivoj neobičnosti njegovih prvih knjiga, Rob-Grije smatran za objektivnog pisca realistu koji sve stvari posmatra ravnodušnim okom neke vrste »pero-kamere« izdvajajući u vizuelnom polju — u svakom od svojih romana — posmatračko polje koje napušta tek onda kad iscrpi opisne mogućnosti svog prisustva, ne mareći ni za radnju ni za ličnosti. Rolan Bart je pokazao povodom *Guma* i *Vidovnjaka* revolucionaran vid ovog opisa koji, svodeći opažajni svet na nizanje površina, odstranjuje istovremeno »klasičan predmet« i »romantičnu osećajnost«: ove analize koje je usvojio sam Rob-Grije i koje su zatim uprošćene i proširene kroz bezbroj različitih analiza dovele su do *vulgate* poznate pod imenom »novi roman« i »škola pogleda«. Rob-Grije kao da je tada konačno bio sveden na svoju ulogu preterano prilježnog zanatlije i kao takvog ga je prihvatila zvanična kritika i javno mnjenje. Film *Prošle godine u Marijenbadu* je izmenio

<sup>17</sup> G. Genette, *Figures*, Paris, éd. du Seuil, Coll. "Tel quel", 1966, str. 242—243.

sve to na jedan način koji je svojstven samo događaju u oblasti filma i imao odlučujuće dejstvo: Rob-Grije je odjednom postao neka vrsta fantastičnog pisca, istraživač imaginarnog, čudotvorac, prorok. Lotreamon, B. Kazares, Pirandelo, nadrealizam odjednom zamenjuju — u arsenalu asocijacija — Vozni red i Katalog oružja i ciklusi (...). Da li je to bilo preobraćanje ili je trebalo ponovo razmotriti »slučaj Rob-Grije«? Pročitavani ponovo na brzinu u ovoj novoj svetlosti predašnji romani su otkrivali uznemirujuću, ranije neslućenu irealnost, čija se priroda odjednom ukazala kao lako prepoznatljiva: ko nije prepoznavao taj prostor istovremeno i nepostojan i težak kao mōra, taj zabrinuti hod koji ne odmiče, te varljive sličnosti, te zbrke mesta i lica, tu nejasno određenu granicu vremena, to rastočeno osećanje krivice, tu muklu općinjenost nasiljem: svet Rob-Grijea je svet sna i snoviđenja, i samo nas je neumešno čitanje, nepažljivo ili pogrešno usmereno, moglo da odvuče od ove očiglednosti (...). Rob-Grije je prestao da bude simbol realističkog neorealizma i vidljivi smisao njegovog dela nezadrživo je lebdeo na ivici imaginarnog i subjektivnog. Može se staviti primedba da ova promena smisla pogađa samo »mit o Rob-Grijeu« a ostaje izvan njegovog dela; ali paralelna evolucija se može uočiti i u teorijama koje je propovedao sam Rob-Grije. Između onog koji je 1953. godine tvrdio: »Gume su opisni i naučni roman« (...) i onog koji je 1961. godine izjavljivao da je opise u *Vidovnjaku* i *Ljubomori* »uvek neko davao« (...), da bi zaključio da su ti opisi »savršeno subjektivni« i da je ta subjektivnost osnovna odlika onog što nazivamo »novi roman«, ko ne vidi jedno od onih pomeranja naglaska koja označavaju istovremeno zaokret jedne misli i želju da se ranijim delima da nova perspektiva.<sup>18)</sup> Žerar Ženet zaključuje ovu analizu (koja zaslužuje da se navede u celini zbog svoje etnografske tačnosti), zahtevajući za pisca »pravo da protivreči sam sebi«. Ali, iako zatim nastoji da dokaže, ponovnim čitanjem samih dela, legitimnost oba suprotna načina tumačenja, nije li on prenebregao čisto sociološko pitanje koje se postavlja samom činjenicom što je Rob-Grije uzastopno bio zagovornik i jedne i druge protivrečne *vulgate*? Uporedna evolucija reči samog autora o njegovom delu, »javnog mita« o njegovom delu, a možda i sama unutarnja struktura dela navode na pitanje nisu li početne pretenzije na objektivnost i kasnije prelaženje na čistu subjektivnost podvojene svešću i priznanjem samom sebi objektivne istine dela i stvaralačke zamisli, svešću i priznanjem koje su reči kritičara, pa čak i javna *vulgata* ovih reči, pripremile i potpomogle. U stvari nije se u dovoljnoj meri

<sup>18)</sup> G. Genette, op. cit, str. 69—71.

uočavalo da se bar u naše dane reči kritičara o delu ne upućuju samom piscu kao kritički sud izrečen o vrednosti dela, već pre kao *objektivizacija stvaralačke zamisli*, koja se može otkriti iz samog dela i time se bitno razlikuje od dela koje bi bilo koncipiran izraz stvaralačke zamisli, pa čak i teorijskog tumačenja koje stvaralac može da daje o svom delu. Iz ovog proizlazi da veza između stvaraoca (ili tačnije rečeno sa manje-više svesnom predstavom koju stvaralac ima o svojoj stvaralačkoj nameri) i kritike — kao napora da se stvaralačka zamisao otkrije iz samog dela u kome se otkriva skrivajući se (čak i očima samog stvaraoca) — može da se opiše — mada naporedna evolucija suda kritike i suda pisca o njegovom delu može na to da navodi — kao odnos uzroka i posledice. Znači li to da je dejstvo reči kritike ništavno? U stvari, sud kritičara koji stvaralac priznaje zbog toga što oseća da je shvaćen i što se prepoznaje u tom sudu nije pleonazam sa delom, jer on konstituše stvaralačku zamisao formulišući je, a time je podstiče da bude s njom u skladu<sup>19)</sup>.

Po svojoj prirodi i ambiciji objektivizacija koju vrši kritika nesumnjivo je predodređena da odigra posebnu ulogu u definisanju i razvijanju stvaralačke zamisli. Ali, upravo u okviru sistema i pomoću čitavog sistema društvenih odnosa — kojim stvaralac održava vezu sa svim agensima koji tvore intelektualno polje u određenom vremenskom trenutku: ostali umetnici, kritičari, posrednici između umetnika i publike kao što su izdavači, trgovci slikama ili novinari čiji je zadatak da neposredno ocenjuju dela i da sa njima upoznaju publiku (a ne da daju naučne analize o njima kao što to čini umetnički kritičar) itd., — vrši se postepena objektivizacija umetničke namere, oblikuje se *javni smisao* dela i pisca kojim se stvaralac određuje i po kome on treba da se odredi. Postaviti pitanje geneze *javnog smisla*, znači postaviti pitanje ko donosi sud i ko vrši posvećivanje, kako se vrši selekcija koja, u neodređenoj i nerazlučenoj zbrci stvorenih pa i objavljenih dela, izdvaja dela dostojna ljubavi i divljenja, dela koja zaslužuju da budu sačuvana i posvećena. Treba li prihvatiti opšte mišljenje prema kojem taj zadatak pripada nekolicini »ljudi od ukusa«, koji su svojom smelošću ili svojim autoritetom predodređeni da oblikuju ukus svojih savremenika? Često u ime harizmatičke predstave o svom zadatku, avangardistički izdavač, postupajući kao neki »žrec mudrosti«, preuzima na sebe misiju da otkrije u delu i u

<sup>19)</sup> Samo bi analiza same strukture dela omogućila da se ustanovi da li se preobražaj stvaralačke zamisli, koji se javlja u sudu stvaraoca o njegovom delu, takode ispoljava i u njegovim poslednjim delima koje bi trebalo, u tom slučaju, — kao što bi obično čitane na to upućivalo — da predstavlja najpotpuniji i najsystematskiji izraz stvaralačke namere.

ličnosti onih koji mu se obraćaju neuhvatljiv znak milosti i da onima koji su umeli njega da prepoznaju, otkrije njih same. Ista ova predstava često nadahnjuje visprenog kritičara, smelog trgovca slikama i nadahnutog ljubitelja umetnosti. A šta je, u stvari, u pitanju? Pre svega, treba naglasiti da na rukopise koje prima izdavač utiču razna određenja: oni najčešće već nose pečat posrednika (koji je i sam uključen u intelektualno polje kao glavni urednik, urednik, »pisac kuće«, kritičar, poznat po svojim sigurnim ili smelim sudovima itd.) preko koga stižu do izdavača<sup>20)</sup>; zatim, oni su rezultat neke vrste prethodne selekcije koju su sami pisci izvršili na osnovu svoje predstave o izdavaču, književnoj tendenciji koju on zastupa — na primer, »Novi roman« — i koja je mogla da usmeri njihovu stvaralačku zamisao.<sup>21)</sup> Koji su kriterijumi selekcije koju izdavač vrši u okviru ovog preselektionog čina? Svestan da ne raspolaže »rešetom« koje bi nepogrešivo otkrilo dela koja zaslužuju da ih prihvati, on može istovremeno da propoveda najradikalniji estetski relativizam i najpotpuniju veru u neku vrstu apsolutnog »njuha«. U stvari, predstava koju ima o svom specifičnom pozivu avangardnog izdavača, svestan da nema neki drugi estetski princip sem podzrenja prema svakom kanonskom principu, nužno sačinjava deo predstave koju publika, kritičari i stvaraoci imaju o njegovoj ulozi u podeli intelektualnog rada. Ova slika, koja je tačno određena u poređenju sa slikom ostalih izdavača, potvrđuje se u njegovim očima izborom pisaca koji se opredeljuju u odnosu na nju. Predstava koju izdavač ima o svom delanju (na primer, smatrajući ih smelim i novatorskim) i koja usmerava njegovo delanje bar onoliko koliko ga iz-

<sup>20)</sup> Zapažanja L. L. Sikinga omogućuju da se ovoj postavci da opštiji značaj: „Što se tiče objavljivanja mogu se uočiti — naročito počev od 18. stoleća — dobri izgledi svakog onog ko održava lične veze sa poznatim piscima koji već imaju svoju publiku i uživaju izvestan ugled kod izdavača. Njihova preporuka može da bude dovoljna da se otklone glavne teškoće na koje može da naiđe početnik. Stoga je skoro već postalo pravilo da delo početnika ne dolazi neposredno u ruke kvalifikovane ličnosti, već ide posrednim i često neizvesnim putem koji vodi kroz radnu sobu poznatog i uglednog književnika.“ (Op. cit. str. 53)

<sup>21)</sup> Isto tako se vidi kako se susret između pisca i izdavača može odigrati i protumačiti po logici unapred uspostavljenog sklada i predodređenja. „Da li ste zadovoljni što vam je delo objavljeno u izdanju „Minuit“? — Da sam sebe poslušao, odmah bih tamo otišao... ali se nisam usudio, činilo mi se da je to suviše smelo... Stoga sam rukopis prvo poslao izdavačkoj kući X. Nije lepo što tako govorim o kući X! Međutim, oni su odbili moju knjigu a ja sam je ipak odneo izdavačkoj kući „Minuit“ — „Kako se slažete sa izdavačem?“ — Odmah je počeo da mi preporučava knjigu. Video je stvari za koje nisam ni pretpostavljao da sam ih prikazao, nešto o vremenu, o koincidencijama“. (La *Quinzaine littéraire*, 15. septembar 1966).



ražava, intelektualni »stav« (koji se može označiti veoma grubo kao »avangardistički« i koji je nesumnjivo vrhovni i često neodredljiv princip njegovih opredeljenja, konstituiše se i potvrđuje u odnosu na predstavu koju ovaj ima o predstavama i stavovima drugačijim od svojih i od društvene predstave o njegovom stavu<sup>22</sup>) Položaj kritičara nije nimalo drugačiji; već izabrana dela koja on dobija nose još jedno dodatno obeležje, tj. pečat izdavača (a katkad i pečat pisca predgovora, stvaraoca ili drugog kritičara), tako da čitanje takvog posebnog dela mora da računa sa društvenom predstavom tipičnih osobnosti dela koja objavljuje određeni izdavač (na primer, »Novi roman«, »Objektivizirana književnost« itd.), predstava za koju su i on i njegovi sumišljenici delimično odgovorni.<sup>23</sup>) Zar nismo katkad svedoci činjenice da kritičar postupa kao posvećen kad vraća odgonetnuto otkrovenje onome od koga ga je dobio i koji ga potvrđuje zauzvrat u njegovoj misiji povlašćenog tumača potvrđivanjem tačnosti odgonetanja? U književnosti i slikarstvu često su bili poznati, a poznati su i danas možda više nego ikada ranije, takvi idealni spregovi. Izdavač, delujući kao trgovac (što je on takođe), može tehnički da koristi javnu predstavu o svojim izdanjima — na primer, oznaku »novi roman« da bi lansirao neko delo: reči kojima se izdavač obraća kritičaru izabranom ne samo zbog svog uticaja već i zbog afiniteta koje može da ima prema tom delu i koji može da ide do jasno izražene privrženosti jesu krajnje tanana mešavina u kojoj se mišljenje izdavača o delu uklapa u mišljenje o predstavi koju kritičar može da ima o delu, s obzirom na predstavu koju ima o njegovim izdanjima.

Zar izdavač nije dobar sociolog kad ističe da »novi roman« nije ništa drugo do skup romana objavljenih u omotu izdavačke kuće »Minuit«? Karakteristično je da ono što je postalo naziv književne škole — koji su i sami pisci prihvatili — bilo najpre, kao u slučaju »impresionista«, pogrdna etiketa koju je jedan konzervativan kritičar nalepio romanima objavljenim u izda-

<sup>22</sup>) Postojati, u ovom sistemu simboličnih odnosa koje predstavlja intelektualno polje, znači biti poznat po „znacima raspoznavanja“ (način pisanja, stil, osobnost, itd.) naročito posebne osobnosti koje pisac namerno pronalazi i kojima uspeva da se izvuče iz anonimnosti i beznačajnosti.

<sup>23</sup>) „Izuzev prvih stranica koje se javljaju kao manje-više voljno podražavanje novog romana, *Španska krčma* iznosi otrcanu, ali veoma jasnu priču čiji se tok radnje povinuje logici sna a ne stvarnosti“ (Etienne Lalou, *Ekspres*, 26. oktobar 1966). Stoga kritičar koji podozreva da je mladi romanopisac, svesno ili nesvesno, pao pod uticaj igre ogledala, i sam upada u tu igru, opisujući ono što smatra odbleskom novog romana u svetlosti zajedničkog odbleska novog romana.

nju »Minuit«. Ali, pisci se nisu zadovoljili da prihvate ovu javnu definiciju svog poduhvata; oni su bili njom određeni u onoj meri u kojoj je trebalo da se definišu u odnosu na nju: nisu li pisci, poput publike koja je trebalo da pronalazi i otkriva veze koje bi mogle da objedine dela objavljuvana u istom omotu, i sami bili podstaknuti da sebe smatraju pripadnicima iste škole, a ne slučajnom grupom, iz potrebe da se suočavaju i da se prilagode predstavi koju je publika imala o njima? I, u stvari, oni su preuzeli ne samo naziv, već i oznaku koja je određivala javnu predstavu o njima, i poistovetili se sa društvenim identitetom spolja nametnutim i nastalim najpre iz običnog približavanja, da bi se od toga stvorila kolektivna predstava. Našavši se u položaju da se određuju jedni prema drugima, da u svakom od njih vide izraz svoje sopstvene istine, da se prepoznaju u onima koje priznaju za autentične pripadnike škole, nisu li bili podstaknuti da jasno odrede načelo onoga što ih objedinjuje, pošto su shvaćeni kao grupa koja čini celinu? I uporedo s tim, ukoliko se grupa sve više pojavljuje i jasnije potvrđuje kao škola, ne obavezuje li sve više kritičare i publiku da traže obeležja koja vezuju pripadnike škole i ona koja ih odvajaju od drugih škola, da uočavaju ono što bi moglo da približi i da približavaju ono što bi moglo da razdvaja? I publika je pozvana da uđe u ovu igru slika koje se beskrajno jedna u drugoj odražavaju da bi na kraju postale stvarne u svetu u kome su odblesci jedina stvarnost. Avangardističko opredeljenje (koje se ne mora neizbežno svoditi na snobizam) mora da stvara, prihvata i širi »teorije« koje su u stanju da stvaraju pripadništvo nezavisno od njihovih razloga. Treba ponovo navesti Prusta: »Pošto je sebe smatrala »naprednom« i (samo u umetnosti) nikada dovoljno ekstremnom«, govorila je (Gospođa de Kambremer), ona je zamišljala da muzika ne samo da napreduje već se razvija samo na jednoj liniji i da je Debisi bio, u izvesnom smislu, nad-Vagner, to jest čak nešto napredniji od Vagnera. Nije bila svesna da iako Debisi nije bio toliko nezavisan od Vagnera — u šta je i sama poverovala kroz nekoliko godina, jer se čovek ipak služi osvojenim oružjem da bi se na kraju oslobodio onoga koga je trenutno pobedio — Debisi ipak nastojao, posle zasićenosti koja je počinjala da se oseća od suviše savršenih dela u kojima je sve izraženo, da zadovolji jednu suprotnu potrebu. Teorije su, razumljivo, trenutno podupirale ovu reakciju i bile slične onim teorijama koje su u politici podržavale zakone protiv kongregacija, ratova na Istoku (učenja protiv prirode, žute opasnosti, itd.). Govorilo se da epohi žurbe odgovara brza umetnost, potpuno isto kao što bi se govorilo da rat u budućnosti neće moći trajati

više od petnaest dana ili da će sa upotrebom  
železnice biti zanemarena mestašca tako draga  
poštanskim kolima.«<sup>24)</sup>

Tako je javni smisao dela, kao objektivno ustanovljen sud o vrednosti i istini dela (prema kojem se svaki sud individualnog ukusa mora definisati) nužno kolektivan. Znači, predmet estetskog suda izražen sa »smatra se«, ima značenje «ja smatram»: objektivizacija stvaralačke namere koja bi se mogla nazvati »publikovanjem« (podrazumevajući pod tim »biti objavljen«) ostvaruje se kroz beskrajnost posebnih društvenih odnosa, odnosa između izdavača i pisca, odnosa između izdavača i kritičara, odnosa između pisca i kritičara i odnosa između pisaca itd. U svakom od ovih odnosa, svaki pojedini agens unosi ne samo društveno stvorenu predstavu koju ima o drugom subjektu odnosa (predstavu svog položaja i svoje uloge u intelektualnom polju, javne slike o sebi kao posvećenom ili prokletom piscu, kao avangardnom ili konzervativnom izdavaču, itd.), već takođe predstavu o predstavi koju druga kategorija odnosa ima o njemu, to jest o društvenoj definiciji njegove istine i njegove vrednosti koja se konstituiše u okviru i ukupnošću odnosa između svih pripadnika intelektualnog univerzuma. Iz toga proizlazi da na odnos koji postoji između pisca i njegovog dela uvek utiče odnos između njega i javnog smisla njegovog dela, smisla koji mu konkretno postaje jasan prilikom svih odnosa između njega i pripadnika intelektualnog polja i koji je rezultat beskrajno složenih interakcija između intelektualnih činova kao suda istovremeno određenih i odlučujućih za istinu i vrednost dela i pisca. Tako se i najneobičniji i najličniji sud oslanja na jedno zajedničko, već oblikovano značenje: odnos prema jednom delu, pa ma to bilo i njegovo sopstveno delo, uvek je odnos prema procenjenom delu čija je *vrhovna* istina i *vrhovna* vrednost uvek samo skup potencijalnih sudova o delu koje će svi pripadnici intelektualnog polja moći ili bi mogli da iskažu pozivajući se u svim slučajevima na društvenu predstavu o delu kao objedinjenju pojedinačnih sudova o delu. Pošto pojedinačni smisao mora uvek da se definiše u odnosu na zajednički smisao, on nužno doprinosi definisanju onoga što će biti novi vid

<sup>24)</sup> M. Prust: „U traganju za izgubljenim vremenom: Sodoma i Gomora“, Paris, NRF, 1927, V, II 2, str. 35–36. Izbori se često zadovoljavaju još uopštenijim opravdanjima; mehanizam poluga kojom svako pokolenje teži da odbaci implicitne postulate koji su zasniivali *consensus* prethodne generacije delimično je posledica društvenog strahovanja da se ne izgleda privržen protokloj epohi i samim tim da se nađe u obezvređenom položaju na intelektualnom polju: mnoga odbijanja, čak i u najmanje kumulativnim oblastima, nemaju nikakvu drugu osnovu („predratna književnost“, „sociologija treće republike“ ili „zastarela umetnost“).

zajedničkog smisla. Sud istorije koji će biti i poslednji sud o delu i o piscu već je uključen u sud prvog čitaoca i potomstvo će morati da vodi računa o javnom smislu koji su mu savremenici ostavili u nasleđe. Psafon, mladi lidijski pastir naučio je ptice da ponavljaju: »Psafon je bog«. Slušajući ptice da to govore Psafonovi sugrađani ga proglasiše bogom.

## Proroci, sveštenici, čarobnjaci

Iako svaki deo intelektualnog polja zavisi od svih ostalih, svi delovi ne zavise u istoj meri od svih ostalih: kao u šahu gde sudbina kraljice može da zavisi od najmanjeg piona, a da kraljica ima i dalje beskrajno veću snagu od bilo koje druge figure, delovi koji sačinjavaju intelektualno polje i koji se nalaze u odnosu funkcionalne međuzavisnosti, ipak su odvojeni razlikama funkcionalne težine i na veoma nejednak način doprinose stvaranju posebne strukture intelektualnog polja. U stvari, dinamička struktura intelektualnog polja nije ništa drugo do sistem interakcija između mnoštva instanci, izolovanih agensa, kao što je intelektualni stvaralac, ili sistema agensa, kao što je sistem obrazovanja, akademija ili književnih krugova, koji su definisani, bar u najbitnijem, u svom postojanju i u svojoj funkciji, svojim položajem u toj strukturi, i po svom autoritetu, manje ili više priznatom, to jest manje ili više snažnom i rasprostranjenom, a koji je uvek posredovan njihovom interakcijom koju vrše ili žele da vrše na publiku, budući istovremeno zalog i, u izvesnoj meri, i arbiter u rivalstvu za intelektualno posvećenje i legitimnost.<sup>25)</sup> Bilo da su u pitanju više klase koje po svom društvenom rangu određuju rang dela koja spadaju u njihovu legitimnu kulturnu potrošnju, bilo da su u pitanju specifične institucije, kao što je školski sistem i akademije, koji svojim autoritetom i svojom nastavom posvećuju jedan književni rod i tip obrazovanog čoveka, bilo da su u pitanju čak i književne ili umetničke grupe kao što su književni krugovi, udruženja kritičara, »saloni«, ili »kafane« kojima se priznaje uloga kulturnih vođa ili »taste-makers«, postoji skoro uvek, u svakom društvu, pluralitet društvenih sila, katkad rivalskih, katkad združenih, koje su zbog svoje političke ili ekonomske moći ili institucionalnih garantija kojima raspolažu, u stanju da nametnu svoje kulturne norme manjem ili većem delu intelektualnog polja i ipso facto zahtevaju kulturnu legitimnost bilo za kulturne proizvode koje stvaraju bilo za sudove

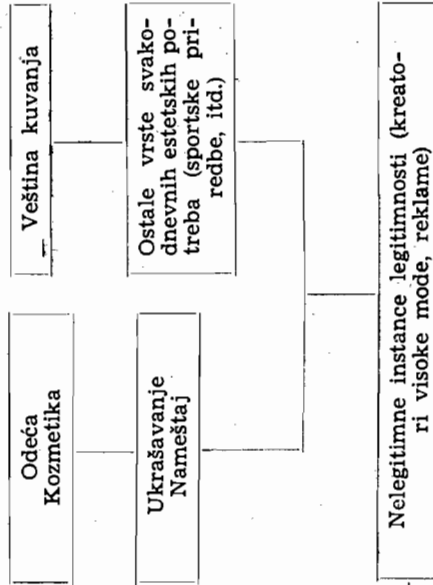
<sup>25)</sup> „Kao i u politici, život umetnosti se sastoji u borbi za pristalice.“ Analogija koju predlaže Siking (op. cit. str. 197) između političkog i intelektualnog polja počiva na delimično tačnom, ali uprošćenom poimanju.

koje donose o kulturnim proizvodima koje drugi stvaraju, bilo za dela i kulturne stavove koje prenose. Kada se društvene sile suprotstavljaju to čine u ime zahteva da zadrže ortodoksnost, a kada su priznate u stvari je priznata njihova težnja ka ortodoksnosti. Svaki kulturni čin, stvaranje ili potrošnja, sadrže u sebi implicitno potvrđivanje prava da se legitimno izražava sud i time se određuje položaj predmeta u intelektualnom polju i vrsta legitimnosti na koju se poziva. Na taj način, stvaralac održava sa svojim delom sasvim različit odnos, čije obeležje njegovo delo nužno nosi, zavisno od toga da li zauzima manje značajno (u odnosu na univerzitet, na primer) ili zvanično mesto. Prijatelju koji mu je savetovao da se odluči za univerzitetsku katedru Fojerbah je odgovorio: »Ja predstavljam nešto sve dotle dok nisam ništa«, otkrivajući na taj način istovremeno svoju želju za uključivanjem u zvaničnu instituciju i objektivnu istinu stvaralačke zamisli koja je primorana da se određuje nasuprot zvaničnoj filozofiji koja ga je odbacila. Odstranjen sa univerziteta zbog svojih *Misli o smrti i besmrtnosti* uspeo je da izbegne pritisak države da bi preuzeo ulogu slobodnog filozofa i revolucionarnog mislioca koju mu je, svojim odbijanjem, zvanična filozofija dodelila.

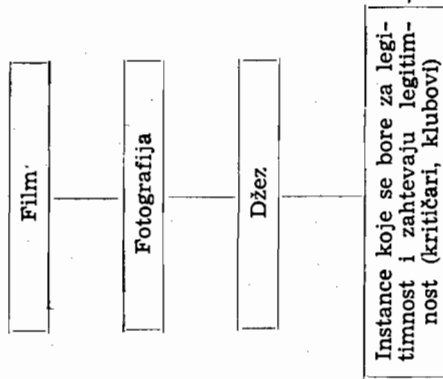
Struktura intelektualnog polja održava odnos međuzavisnosti sa jednom od osnovnih struktura kulturnog polja, strukturom kulturnih delâ, svrstanih po stupnju legitimnosti. Zapaža se, u stvari, da u jednom određenom društvu, u određenom vremenskom trenutku, sva kulturna značenja — pozorišne predstave, sportske priredbe, vokalni koncerti, recitali poezije, koncerti kamernе muzike, operetske ili operске predstave, — ne uživaju isti ugled i nemaju istu vrednost i ne zahtevaju da se podjednako hitno razmotre. Drugačije rečeno, različiti sistemi izražavanja, počev od pozorišta do televizije, objektivno se organizuju prema nezavisnoj hijerarhiji individualnih mišljenja koja definiše *kulturnu legitimnost* i njene stepene.<sup>29)</sup> Pred značenjima koja

<sup>29)</sup> Legitimnost nije zakonitost: iako pripadnici klase koje se nalaze u najnepovoljnijem položaju u odnosu na kulturu priznaju skoro uvek — bar verbalno — legitimnost estetskih pravila, oni ipak mogu čitavog života da ostanu *de facto* izvan sfere primenjivanja ovih pravila a da ova zbog toga ipak ne izgube svoju legitimnost, to jest pretendovanje da budu sveopšte prihvaćena. Legitimno pravilo ne mora nužno da određuje ponašanje u svojoj sferi uticaja (štaviše to mogu da budu samo izuzeci), ali ono ipak u izvesnoj meri definiše modalitet iskustva koje prati ovo ponašanje — o to pravilo se ne može oglušiti niti ga poricati naročito ako se krši kao pravilo kulturnih ponašanja koja pretenduju da budu legitimna. Ukratko, postojanje onoga što nazivam kulturnom legitimnošću sastoji se u tome da svaki pojedinac, hteo on ili ne, priznavao on to ili ne, bude u sferi primenjivanja jednog sistema pravila koje omogućava da se odredi i opredeli njegovo ponašanje u odnosu na kulturu.

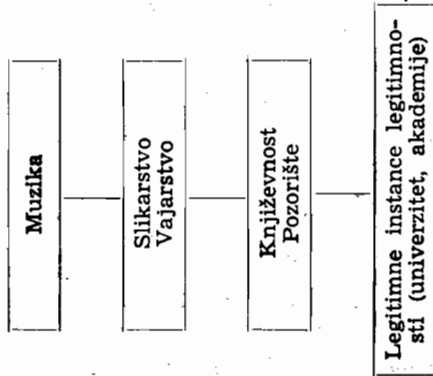
SFERA ARBITRARNOG  
u odnosu na legitimnost (ili sfera delimič-  
ne legitimnosti)



SFERA DELATNOSTI KOJE  
SE BORE ZA LEGITIMNOST



SFERA LEGITIMNOSTI  
sveopšte obuhvatnosti



se nalaze izvan sfere legitimne kulture, potrošači se osećaju ovlašćenim da budu čisti potrošači i da slobodno prosuđuju; nasuprot tome, u oblasti posvećene kulture, osećaju se vezani za objektivne norme i obavezni da zauzmu stav vernika, ceremonijalan i obredni stav. Stoga, na primer, džez, film ili fotografija ne zahtevaju (jer se ne zahteva sa istom upornošću) stav verne pobožnosti, što predstavlja uobičajenu pojavu kad su u pitanju dela naučne kulture. Istina, neki izuzetni umetnici unose i u ove umetnosti, koje su na putu da steknu legitimnost, uzore ponašanja koji vladaju u oblasti tradicionalne kulture. Ali, u odsustvu institucije u kojoj bi se o njima metodično i sistematski predavalo i na taj način ih posvetilo kao sastavne delove legitimne kulture, većina ljudi ih doživljava na sasvim drugačiji način. To što se duboko poznavanje istorije ovih umetnosti i bliskost sa tehničkim pravilima ili teorijskim principima koji ih karakterišu sreću samo izuzetno, posledica je toga što se čovek ne oseća obaveznim, kao u drugim slučajevima, da čini napor da bi stekao, sačuvao i preneo skup znanja koja čine sastavni deo obaveznih preduslova i sveg obrednog što prati značajko uživanje.

Prelazimo, dakle, sa potpuno posvećenih umetnosti, kao što su pozorište, slikarstvo, vajarstvo, književnost ili klasična muzika (između kojih se takođe uspostavlja hijerarhija koja može da se tokom vremena menja) na sistem zanemarenih značenja (bar na prvi pogled), na individualni sud, nezavisno da li je u pitanju ukrašavanje, kozmetika ili veština kuvanja. Postojanje posvećenih dela i čitavog sistema pravila koja određuju posvećenički prilaz pretpostavlja postojanje institucije čija uloga ne bi bila samo prenošenje i difuzija već i davanje svojstva legitimnosti. U stvari, džez ili film se služe bar isto tako snažnim sredstvima izražavanja kao i tradicionalnija kulturna dela: postoje udruženja profesionalnih kritičara koja imaju stručne časopise i tribine na radiju ili televiziji i koja — što je znak njihove pretenzije na kulturnu legitimnost — često nastoje da oponašaju učeni i dosadni ton akademske kritike i da joj nametnu kult učenosti radi učenosti kao da u velikoj brizi za svoju legitimnost moraju da usvoje, prevećavajući ih, spoljašnje znake po kojima se prepoznaje autoritet onih koji drže monopol institucionalne legitimnosti, to jest, profesora. Često odgurnuti prema »marginalnim« umetnostima, zbog manje važnog položaja u intelektualnom polju, ove ličnosti, izdvojene i lišene svakog institucionalnog jemstva, koje su, zbog toga što se nalaze u položaju rivalstva, sklone da izražavaju veoma različite i, ako se tako može reći, veoma lične sudove, dopiru samo do ograničenog broja hramova ljubitelja kao što su klubovi ljubitelja

džeza ili ljubitelja filmske umetnosti. Tako, na primer, položaj fotografije — u hijerarhiji dela i legitimnih aktivnosti, na pola puta između bavljenja »vulgarnim« umetnostima na izgled prepuštenih anarhiji ukusa i boja i uzvišenih kulturnih delanja, potčinjenih strogim pravilima — objašnjava nedoumicu u stavu koji nameće, naročito u redovima pripadnika obrazovane klase. Za razliku od bavljenja legitimnim umetnostima, bavljenje umetnošću koja je na putu da stekne legitimnost postavlja pred one koji se njome bave pitanje svoje legitimnosti. Oni koji kidaju sa pravilima opšte prakse i odbijaju da svojoj delatnosti i svom proizvodu daju uobičajeni značaj i funkciju, primorani su da kod vernika legitimne kulture svim silama stvore supstitut (koji može da se ispolji samo kao takav) onoga što je već dato, ispoljavajući neposrednu sigurnost, to jest da stvore osećanja kulturne legitimnosti svog delanja i sve dokaze koji uz to idu, počev od tehničkih uzora do estetskih teorija. Svedoci smo da oblik odnosa participacije koju svaki pojedinac održava sa poljem kulturnih dela, a naročito sadržaj njegove umetničke ili intelektualne namere i oblik njegove stvaralačke zamisli (na primer, stepen do kojeg je razrađena ili objašnjena) usko zavise od njegovog položaja u intelektualnom polju. To isto važi, takođe, i za tematiku i problematiku koje određuju specifičnost njegove misli kao intelektualca, u šta bi jedna leksikološka analiza (između ostalih tehnika) mogla da pronikne; prema položaju koji zauzima u intelektualnom polju svaki intelektualac mora da usmeri svoju delatnost prema ovoj ili onoj oblasti kulturnog polja koju su ranija pokolenja zaveštala, a koju su savremenici ponovo stvorili, protumačili i preobrazili, i da održava neku vezu, manje ili više labavu ili revnosnu, prirodnu ili dramatičnu sa manje ili više posvećenim značenjima, manje ili više uzvišenim, manje ili više sporednim, marginalnim, sa manje ili više izvornim značenjima, koja čine tu oblast kulturnog polja. Dovoljno bi bilo da se podvrgnu sistematskoj analizi podaci o autorima — njihova druženja, njihova homogenost ili različenost (koji bi otkrili stepen njihove samoukosti), obim i raznolikost pojedinih oblasti polja koje oni označavaju, položaj u hijerarhiji legitimnih vrednosti autoriteta ili jemstva na koja se pozivaju, neispoljene ili prećutne karakteristike (uzvišena otmenost ili uzvišena naivnost), obraćajući posebnu pažnju na osobene modalitete oznaka, besprekorno akademske ili beznačajne, skromne ili samouverene, razmetljive ili neophodne — da bi se ispoljila »srodnost misli« koja je, u stvari, *srodnost kulture*. Ova »srodnost kulture« bi se lako mogla povezati sa tipičnim postojećim ili mogućim, stečnim ili propovedanim, položajem, u intelektual-



nom polju ili, tačnije, sa prošlim ili sadašnjim tipičnim odnosima, sa akademskom institucijom<sup>7)</sup>. Iako struktura intelektualnog polja može biti manje ili više složena i manje ili više različita u odnosu na društvo ili u odnosu na epohe — pri čemu se funkcionalna težina različitih legitimnih instanci ili onih instanci koje pretenduju na kulturnu legitimnost u svakom slučaju modifikuje, — ostaje činjenica da se javljaju izvesni osnovni društveni odnosi čim postoji intelektualno društvo sa relativnom autonomijom u odnosu na političku, ekonomsku i versku vlast: to jest, odnosi između stvaralaca, savremenih ili onih iz različitih epoha, podjednako ili nejednako posvećenih od strane različitih publika i instanci sa nejednakom legitimnošću i nejednakim pravom davanja legitimnosti, odnosi između stvaralaca i različitih instanci legitimnosti, instanci legitimnih uzakonjenja ili onih koje pretenduju na legitimnost (akademije, učena društva, družine, krugovi ili grupice manje ili više priznati ili prokaženi) instanci uzakonjenja i transmisije kao što je obrazovni sistem, instanci obične transmisije kao što su novinari za naučne oblasti, sa svim mešovitim tipovima ovih odnosa i svim mogućim dvostrukim pripadnostima. Iz sveg ovog proizlazi da na odnose — koji mogu da postoje između svakog intelektualca sa svakim od ostalih članova intelektualnog društva ili sa publikom i, *a fortiori*, sa čitavom društvenom stvarnošću izvan intelektualnog polja (kao sa društvenom klasom iz koje potiče ili kojoj pripada ili ekonomskim kategorijama kao što su trgovci ili kupci — utiče struktura intelektualnog polja, ili tačnije, njen položaj u odnosu na direktne kulturne vlasti čijom se moći organizuje intelektualno polje: kulturni činovi ili kulturni sudovi sadrže uvek pozivanje na ortodoksnost. Ali dublje unutar intelektualnog polja kao strukturalnog sistema sva lica i sve društvene grupe koje su posebno i trajno vezane za manipulaciju kulturnim dobrima (da primenimo jednu veberovsku formulu), uspostavljaju ne samo odnose suparništva već takođe i odnose funkcionalne komplementarnosti, tako da manji ili veći deo osobenosti svakog od agensa ili sistema agensa koji čine deo intelektualnog polja zavisi od položaja koji zauzima u sistemu opšte prihvaćenih stavova i suprotstavljanja.

Tako škola ima zadatak da sačuva i prenese blago posvećenih značenja, to jest kulturu koju su joj ostavili u nasleđe intelektualni stvaraoci prošlosti i da, prema praksi oblikovanoj po uzorima te kulture, prilagodi publiku, izloženu ot-

<sup>7)</sup> Samo po sebi se razume da poimanje intelektualnog polja kao takvog i sociološki opis tog polja jesu manje ili više dostupni u odnosu na položaj u ovom polju.

padničkim ili jeretičkim porukama (na primer, u našem društvu putem sredstava savremenih komunikacija), a primorana je takođe da uspostavlja i na sistematski način određuje granicu sfere ortodoksne kulture ili sfere jeretičke kulture, a istovremeno da brani posvećenu kulturu od stalnih izazova koje joj suprotstavljaju — samim svojim postojanjem ili svojim neposrednim napadima — novi stvaraoci koji su kadri da izazovu kod publike (a naročito u redovima intelektualaca) nove zahteve i sporna nespokojstva, ona, dakle, ima ulogu potpuno identičnu ulozi crkve koja, prema Maksu Veberu, mora »da utemeljuje i sistematski određuje granice nove pobedonosne doktrine ili staru doktrinu brani od proročanskih napada propovednika novih doktrina, da određuje šta ima a šta nema posvećenu vrednost, i da nastoji da to prodre u veru nevernih«. Iz ovog proizlazi da obrazovni sistem kao institucija posebno namenjena očuvanju, prenošenju i usađivanju u svest kanonizirane kulture jednog društva ima znatan broj svojih strukturnih i funkcionalnih osobenosti upravo zato što treba da obavi ove posebne funkcije. Iz ovog takođe proističe da brojne karakteristične crte nastave i nastavnog kadra, koje i najkritičniji opisi ističu samo zato da bi umanjili njihov značaj, pripadaju definiciji uloge nastave. Tako bi, na primer, bilo lako pokazati da praksa i praktična delatnost škole i nastavnika dobijaju obeležja i velikih kulturnih propovedanja i malih jeresi (čija se sadržina često svodi samo na umanjivanje značaja) i da pripadaju bez sumnje neizbežno logici jedne institucije koja ima bitnu ulogu *kulturnog očuvanja*.

Ono što se često opisuje kao takmičenje za uspeh, u stvari je takmičenje za *posvećivanje* u oblasti intelektualnog univerzuma na kojem vlada rivalstvo instanci koje pretenduju na monopol kulturne legitimnosti i na pravo da u svojim rukama drže i dodeljuju ovo posvećivanje u ime duboko oprečnih načela: *autoritet ličnosti* koji zahteva stvaralac i *institucionalni autoritet* na koji se poziva profesor. Iz ovog proizlazi da suprotstavljanje i komplementarnost između stvaralaca i profesora predstavljaju, bez sumnje, osnovnu strukturu intelektualnog polja, kao što i suprotstavljanje između sveštenika i proroka (sa sekundarnim suprotstavljanjem između sveštenika i vrača) vlada, prema Maksu Veberu, na polju religije. *Čuvari kulture*, odgovorni za propovedanje kulture i organizaciju nastave koja je u stanju da stvori poštovanje i odanost kulturi, suprotstavljaju se *stvaraocima* kulture, *auctores* kadrih da nametnu svoj *auctoritas* u materiji kulture ili nauke (kao drugih u materiji etike, religije ili politike); na isti način se trajnost i sveprisutnost legitimne i organizovane institucije suprotstavljaju jedinstvenom, povre-

menom, neumitnom blesku stvaralaštva čiji je jedini princip sopstvena zakonosnost. Ova dva tipa shvatanja kulture su tako izrazito oprečna da osporavanje značaja profesorskog delanja, koje je u izvesnom smislu slično težnji proroka, zamenjuje često svedočanstvo o proročkoj sposobnosti. Sukob između sveštenika i vrača, koji hoće da se prikaže kao sukob između sveštenika i proroka ili — ko zna? — između dva rivalska proroka, rasprava o »novoj kritici« u kojoj se Remon Pikar suprotstavio Rolanu Bartu, pruža najbolju ilustraciju ovih analiza. Možda intelektualna zamisao ovih sporilaca i nije imala drugi smisao sem suprotstavljanja shvatanju onog drugog? Sveštenik napada »proročka otkrovenja« i »sistematski duh«, ukratko, proročki i »vidoviti« duh vrača.<sup>28)</sup> Vrač, napada arhizam i konzervatizam, rutinu i drutinsko delanje, uskogrudno neznanje i sitničarsku opreznost sveštenika.<sup>29)</sup> Svaki je u svojoj ulozi: s jedne strane ustaljeni red, s druge strane dar-mar.<sup>30)</sup>

Svaki intelektualac unosi u svoje odnose sa ostalim intelektualcima pretenziju na kulturno posvećenje (ili na legitimnost) koje zavisi, po svom obliku i po titulama na koje se poziva, od položaja koji on zauzima u intelektualnom polju i posebno u odnosu na univerzitet, koji u krajnjoj instanci, drži u rukama neosporne znake posvećenja: dok Akademija, koja pretenduje na monopol posvećenja savremenih stvaralaca, doprinosi organizovanju intelektualnog polja u odnosu na ortodoksnost putem jurisprudencije koja sjedinjuje tradiciju i inovacije, univerzitet pretenduje na monopol prenošenja posvećenih dela prošlosti koje posvećuje kao »klasične« i na monopol davanja legitimnosti i posvećenja (između ostalog i diplomom) potrošačima kulturnih dobara koji su u najvećoj meri konformisti. Pod ovim se podrazumeva ambivalentna agresivnost stvaralaca koji, osetljivi na znake svog posvećenja od strane univerziteta ujedno su svesni da im priznanje, u krajnjoj liniji, može da dođe samo od institucija čiju legitimnost osporava čitava njihova stvaralačka delatnost, koja je ipak stalno potčinjena toj instanci. Isto tako, mnogi napadi na univerzitetsku ortodoksnost

<sup>28)</sup> R. Picard: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. "Libertés", str. 24, 35, 58, 76.

<sup>29)</sup> R. Barthes, op. cit.: „Kritičar kome se možda može poveriti nastoji da sve spusti za jedan stepen: ono što je u životu banalno ne treba da se otkriva; a ono što nije banalno u delu treba, naprotiv, banalizovati“ (str. 22); „šta on zna o Frojdu sem onog što je pročitao u izdanju *Que sais-je?*“

<sup>30)</sup> „Nesumnjivo da ovi strogi i skromni zadaci ostaju apsolutno neophodni; ali dar-mar gospodina Barthesa i njegovih prijatelja treba takode da za sve bude prilika za veoma ozbiljno ispitivanje savesti“. (R. Picard, op. cit, str. 79).

nost dolaze od intelektualaca koji se nalaze u marginalnom polju univerzitetskog sistema i zbog toga osporavaju njegovu legitimnost, dokazujući na taj način da oni u dovoljnoj meri priznaju njegov sud i stoga mu prebacuju što ih nije priznao.<sup>31)</sup>

Svako može, u stvari, da nasluti da brojni sukobi koji se na izgled vode na čistom planu načela i teorije potiču uvek — što se tiče najtamnijih strana njihovih razloga postojanja a ponekad i čitavog njihovog postojanja — od skrivenih ili očiglednih tenzija intelektualnog polja. Kako se inače može razumeti činjenica što nam tolike ideološke svađe u prošlosti ostaju nerazumljive? Jedino realno učestvovanje u starim sukobima je možda učestvovanje zasnovano na sličnostima po'ožaja intelektualnih polja različitih epoha: kada Prust ustaje protiv Sen-Beva, nije li to Balzak koji napada onog koga je nazivao »Sent Bevi«\*? Krajnji uzrok sukoba, fiktiivnih ili osnovanih, koji dele intelektualna polja u skladu sa delujućim snagama i koji predstavljaju, bez sumnje, odlučujući faktor kulturne promene, treba tražiti kako u objektivnim determinantama položaja onih koji u njima učestvuju tako i u razlozima koje oni daju ili za sebe prihvataju da bi u tome učestvovali.

## Nesvesno kulturno

Najzad, intelektualac se određuje istorijski i društveno u onoj meri u kojoj je deo intelektualnog polja u odnosu na koje se njegova stvaralačka zamisao definiše i konstituše, i u onoj meri — da tako kažemo — u kojoj je savremenik onih sa kojima komunicira i kojima se svojim delom obraća, pribegavajući implicitno čitavom kodeksu koji im je zajednički: savremene teme i problemi, način mišljenja, oblici percepcije, itd. Njegova najsvesnija intelektualna ili umetnička opredeljenja uvek su određena njegovom kulturom i ukusom, unutrašnjim manifestacijama objektivne kulture jednog društva, jedne epohe ili jedne klase. Kultura koju unosi u svoja ostvarenja nije nešto što bi, pridružujući se u izvesnom smislu nekoj ranije postojećoj nameri, ostalo na taj način nesvodljivo na njegovo ostvarenje, već predstavlja, naprotiv, uslov mogućnosti konkretnog konstituisanja umetničke namere u jednom delu, kao što je jezik — kao »za-

<sup>31)</sup> Ova vrsta ambivalentnog stava je naročito rasprostranjena u nižim slojevima inteligencije, među novinarima, propagandistima, osporavanim umetnicima, proizvođačima sa radija i televizije, itd. Mnoga ponašanja i mišljenja proističu iz veze ovih intelektualaca sa njihovom školskom prošlašću, a samim tim i sa školskom institucijom.

\* Igra reči: sveta greška (prim. prev.)

jedničko blago« — uslov za oblikovanje sasvim posebnih reči. Prema tome, delo je uvek elipsa, elipsa bitnog: delo podrazumeva ono što ga podržava, to jest postulate i aksiome koje implicitno sadrži i koje nauka o kulturi treba da učini aksiomima. Rečito čutanje dela odaje upravo kulturu (u subjektivnom smislu) kojom stvaralac pripada svojoj klasi, svom društvu i svojoj epohi i koju i nesvesno unosi u svoja na izgled potpuno nezamenljiva ostvarenja. To su vjeruju koja su sama po sebi toliko razumljiva da se prećutno podrazumevaju više no što se jasno izražavaju, to jest način mišljenja, oblici logike, stilski obrti i lozinke, postojanje, položaj i autentičnost prošlosti, struktura, nesvesnost i praksa sadašnjice, koje se čine tako prirodnim i neizbežnim da u stvari ne predstavljaju predmet svesnog izbora, to je »metafizički patos« kako kaže Artur Lavdžoj<sup>32)</sup> ili možda atmosfera raspoloženja koja daje boju svim izrazima jedne epohe, čak i najudaljenijim u kulturnom polju, na primer, umetnosti ili veštini gajenja vrtova. Saglasnost o ovoj implicitnoj aksiomi razumevanja i osećajnosti je ono što čini *logičku integraciju* jednog društva i jedne epohe. Ako izgleda da »filozofija bez predmeta«, koja ponovo bučno izbija u prvi plan intelektualne pozornice, u obliku lingvističkog ili antropološkog strukturalizma, istinski opčinjava one koji su još juče stajali na krajnje suprotnoj poziciji ideološkog vidika i koji su se protiv nje borili u ime neprikosnovenog prava savesti i subjektiviteta, ona — za razliku od dirkemizma koji vaskrsava u novom vidu — ispoljava na manje metodičan i grub način sve antropološke posledice svojih otkrića, tako da se može desiti da se zaboravi da sve ono što važi kao istina za sirovu i neobrazovanu misao važi kao istina i za *obrazovanu, kultivisanu misao*. Da bi sudovi i mišljenja magije vredeli — pisao je Mos — potrebno je da u načelu ne podležu ispitivanju. Raspravljaju se o pojavi mađane ovde ili onde, a ne raspravljaju se o njenom postojanju. Dakle, ova načela sudova i rasuđivanja — bez kojih ne bi mogli da izgledaju mogućni — u filozofiji se nazivaju kategorijama. Postojano prisutne u jeziku, a da u njemu nisu nužno eksplicitne, ove kategorije postoje obično pre u obliku navika vodilja svesti, koje su i same nesvesne.<sup>33)</sup> Načela koja ne podležu ispitivanju i nesvesne kategorije misli su upravo one na kojima se temelji naše zajedničko poimanje sveta i koji uvek lako mogu da se neopaženo uvuku u naučnu viziju. Bašlar govori upravo jezikom Mosa ka-

<sup>32)</sup> A. O. Lovejoy: *The Great Chain of Being, A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, 1961, str. 11.

<sup>33)</sup> M. Mauss: *Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux* u *Mélanges d'histoire des religions*, XXIX.

da primećuje da su »racionalne navike«, bilo da su u pitanju »euklidski mentalitet«, ili »geometrijsko nesvesno« koje je povezano sa učenjem euklidske geometrije ili i »dijalektika oblika i materije«, takođe ankiloze koje treba savladati da bi se ponovo našao duhovni podsticaj za otkriće.«<sup>34)</sup> Ali, pošto naučnu zamisao i sam napredak nauke pretpostavljaju refleksivno vraćanje na osnove nauke i eksplicitnost postulata i operacija koji je čine mogućnom, nesumnjivo je da se društveni oblici misli jedne epohe najčistije i najpotpunije izražavaju u umetničkim delima. Isto je tako nesumnjivo, kao što ističe Vajthed, »da se stvarna vizija sveta izražava u književnosti. Stoga, ako hoćemo da otkrijemo najdublje misli jednog pokolenja treba da proučavamo književnost, a naročito njene najkonkretnije oblike.«<sup>35)</sup> Tako — da uzmemo samo jedan primer — veza, koju stvaralac uspostavlja sa publikom i koja je usko povezana, kao što smo to videli, sa položajem intelektualnog polja u društvu i sa položajem umetnika u tom polju, duboko se povinuje nesvesnim uzorima u vidu komunikacionog odnosa prirodno podređenih pravilima koja upravljaju međuodnosima u društvenom univerzumu umetnika ili odnosima onih kojima se umetnik obraća. Kao što ističe Arnold Hauzer, stara umetnost Istoka sa frontalnim predstavljanjem ljudske figure jeste »umetnost koja ispoljava i zahteva poštovanje«; ona pruža gledaocu svedočanstvo poštovanja i uvažavanja u skladu sa etikecijom. Čitava dvorska umetnost je kurtoazna umetnost koja ispoljava u principu frontalnog predstavljanja odbijanje svake obmane lakog iluzionizma. »Ovaj stav nalazi svoj pozni, ali još uvek sasvim jasan izraz u pravilima klasičnog dvorskog pozorišta, u kojem se glumac, ne ustupajući ništa zahtevima scenske iluzije, obraća neposredno publici u izvesnom smislu svakim svojim pokretom i svojom rečju i ne dopušta sebi da okrene leđa publici, već svim sredstvima pokazuje da je čitava radnja čista fikcija, zabava koja se izvodi po utvrđenim pravilima. Naturalističko pozorište je prelaz ka apsolutnom koje je suprotno ovoj »frontalnoj« umetnosti, to jest filmu koji — angažujući publiku, privodeći je događajima umesto da događaje privodi publici i da joj ih prikaže, i nastojeći da radnju predstavi tako što će joj dočarati da su glumci uhvaćeni u samom životnom činu, — svodi fikciju na minimum.«<sup>36)</sup> Ova dva tipa estetske namere koju

<sup>34)</sup> G. Bachelard: *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, P. U. F. 1949, str. 31 i 37—38.

<sup>35)</sup> Whitehead: *Science and the Modern World*, 1926, str. 106.

<sup>36)</sup> A. Häuser: *The Social History of Art*, prevod S. Goldman, New York, Vintage Books, 1957, tom 1, str. 41—42.

---

delo pokazuje po svom načinu obraćanja gledaocu zavise od strukture društava u kojima nastaju i od strukture društvenih, aristokratskih ili demokratskih odnosa kojima ta društva daju prednosti. Kad Skaliger nalazi da je odista smešno što »ličnosti nikada ne napuštaju scenu i što se na one koji čute gieda kao da su prisutni«, kad smatra da je besmisleno »što se na pozornici ponasaju kao da ne može da se čuje ono što jedna ličnost kaže o drugoj«<sup>7)</sup> znači da on nije u stanju da razume pozorišna pravila za koja su ljudi srednjeg veka smatrali da se sama po sebi razumeju jer su bila u skladu sa sistemom implicitnog izbora, upravo onog izbora koji se, prema rečima Panovskog izražavao u »privacenom«<sup>8)</sup> prostoru praktične ili »lastične figuracije srednjeg veka, ređanje u prostoru prizora koji se nižu jedan za drugim a što se sve suprotstavljalo plastičnim i pozorišnim pravilima renesanse i klasičnog doba, »sistematskom« predstavljanju prostora i vremena koje se isto tako dobro izražava u perspektivi kao i u pravilu o tri jedinstva.

Ako nas iznenađuje to što u kulturno nesvesno uključujemo stavove, sposobnosti, znanja, teme i probleme, ukratko, čitav sistem kategorija, percepcija i misli stečenih sistematskim učenjem koje škola organizuje ili omogućuje da se organizuje, to je stoga što stvaralac sa stečenom kao i sa urođenom kulturom održava vezu koja se može definisati, prema rečima Nikolaja Hartmana, kao odnos između »nositi« i »biti nošen«, i da on nije svestan da kultura koju poseduje, njega poseduje. Stoga bi bilo, kao što ističe Luj Altise, »veoma nesmotreno svoditi prisustvo Fojerbaha u Marksovima tekstovima između 41. i 43. isključivo na njegovo eksplicitno *pominjanje*. Jer brojni odlomci tu iznose ili direktno otkrivaju Fojerbahova razlaganja, iako se Fojerbah tu ne navodi (...). Ali zašto bi trebalo da Marks navodi Fojerbaha kada je bio svima poznat, a naročito kad je *usvojio njegovu misao* i mislio njegovim mislima kao svojim sopstvenim.«<sup>9)</sup> Pozajmljivanja i nesvesna oponašanja su nesumnjivo najočiglednije ispoljavanje kulturno nesvesnog jedne epohe, zajedničkog smisla koji omogućuje svaki pojedinačni smisao u kojima se taj zajednički smisao izražava.

<sup>7)</sup> Citirano prema Hauzeru, op. cit. t. II, str. 11—12.

<sup>8)</sup> E. Panofsky: *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg, Vorträge, 1924—25, Leipzig—Berlin, 1927, str. 257.

<sup>9)</sup> L. Althusser: *Pour Marx*, Maspero, 1965, str. 62.

I po tome veza koju intelektualac nužno održava sa školom i sa svojom školskom prošlošću od odlučujuće je važnosti u sistemu njegovih najnesvesnijih intelektualnih izbora. Ljudima, formiranim u određenoj školi svojstven je jedan određeni »duh«; oblikovani prema istom uzoru, predodređeni su da sa sebi sličnima budu u neposrednom saučesništvu.<sup>40)</sup> Ono što pojedinci duguju školi pre svega je čitav zbir »opštih mesta« što nisu samo zajednički jezik i govor, već takođe i tle na kome se susreću i međusobno razumeju, tle zajedničkih problema i zajedničkog načina pristupa tim zajedničkim problemima: obrazovani ljudi jedne određene epohe mogu se ne slagati u pogledu problema o kojima raspravljaju, ali su bar saglasni da treba raspraviti o izvesnim problemima. Ono po čemu neki mislilac pripada svojoj epohi, ono po čemu su određeni njegov položaj i vreme jesu, pre svega, tematika i problematika koji se nužno nameću i o kojima on razmišlja. Poznato je da istorijska analiza često s mukom može da razluči šta u potpunosti pripada posebnom načinu neke stvaralačke individualnosti, a šta duguje konvencijama i pravilima jednog žanra ili jednog umetničkog oblika, a još više ukusu, ideologiji i stilu jedne epohe ili jednog društva. Tematika i način koji su svojstveni nekom stvaracu sastavni su deo *opšteg načela* i *retorike*, kao zajednički zbir tema i oblika koji definišu kulturnu tradiciju jednog društva i jedne epohe. I upravo zbog toga delo je uvek objektivno usmereno u odnosu na književnu sredinu, na njene estetske zahteve, na njena intelektualna očekivanja, na njene kategorije percepcija i misli: na primer, razlike između književnih rodova sa oznakama epsko, tragično, smešno ili herojsko, između stilova, prema kategorijama kao što su pikturalno ili plastično, ili između škola, sa oprečnostima kao što su klasično ili natura ističko, buržoasko ili narodnjačko, realističko ili nadrealističko — usmeravaju istovremeno na obrađivanje ovih tema i stvaralačku zamisao (koju te razlike definišu, omogućujući joj da se *diferencijalno odredi* i kojoj one daju suštinu svojih sadržina, ali lišavajući je sadržina koje su drugi stvaraoći, u drugim epohama, izvlačili iz nepoznavanja tih distinkcija) i očekivanja gledalaca koje pripremaju na sadržinu određenog tipa i tipičan način koji se smatra »prirodnim« i »verovatnim« stoga što ta zamisao odgovara društvenoj definiciji prirodnog i verovatnog.<sup>41)</sup>

<sup>40)</sup> Samo po sebi se razume da u društvu intelektualaca koji su dobili obrazovanje u školi samouk ima nužno svojstva, koja su nepotpuna, i sa kojima on mora da računa a koja se odražavaju na njegovu stvaralačku zamisao.

<sup>41)</sup> Sliking pokazuje u kojoj je meri pečat škole dubok i trajan: „Veliki stvaraoći i veliki revolucionari nisu izuzetak u ovoj oblasti i ostaju verni poštovanju



Kao što lingvisti pribegavaju kriterijumu međurazumevanja da bi odredili lingvističke prostore, isto tako bi se mogli odrediti *intelektualni i kulturni prostori i generacije* obeležavanjem skupa neizbežnih pitanja i tema koji definišu kulturno polje jedne epohe; odista bi bilo povođenje za spoljnim znacima ako bi se zaključak, u svim slučajevima očiglednih razlika koje intelektualce jedne epohe suprotstavljaju jedne drugima u odnosu na ono što se ponekad naziva »velikim problemima vremena«, pripisivao odsustvu logičke integracije; očigledni sukobi između tendencija i doktrina skrivaju — čak i pogledu samih učesnika — implicitno saučesništvo koje pada u oči posmatraču izvan sistema, *consensus* u *dissensusu* koji tvori objektivno jedinstvo intelektualnog polja jedne određene epohe, nesvesni *consensus* o suštinskim pitanjima kulturnog polja koje škola oblikuje, oblikujući u individualnim mislima zajedničku duhovnu riznicu.

Nepobitna je činjenica da intelektualne sheme koje postoje u obliku automatizama mogu najčešće da se shvate jedino refleksivnim, uvek teškim vraćanjem na već izvršene operacije; iz ovog proističe da te sheme mogu upravljati i regulisati intelektualne radnje a da se svesno ne shvate i da se njima ne ovlada. Mislilac pripada svome društvu i svojoj epohi po nesvesnom kulturnom koje duguje svom intelektualnom rastu, a naročito svom školskom oblikovanju: škole mišljenja mogu da objedinjuju misli stečene u nekoj školi češće no što to izgleda. Ova pretpostavka nalazi izvanrednu potvrdu u čuvenoj analizi odnosa između gotske umetnosti i skolastike koju predlaže Ervin Panovski. Ono što graditelji gotskih katedrala pozajmljuju nesvesno od škole jeste »*principium importans ordinem ad actum*«, ili takođe i »*modus operandi*«, to jest »originalni metod postupka koji treba da se odmah nametne duhu laika čim dođe u dodir sa skolastikom«. <sup>42)</sup> Tako, na primer, načelo jasno-

prema delima kojima su se divili u mladičkom dobu i koja su naučili da cene. Veoma često je potrebno dugo vremena da to poštovanje iščezne; a ponekad ono nikad ne iščezava. Začudujuće je kako se često događa da i sami najveći pesnici gaje najdublje poštovanje prema nekim svojim prethodnicima koje potonja pokolenja ne samo da stavljaju ispod njih, već smatraju da su im potpuno suprotni. Tako je Ruso smatrao da je krajnje smelo što svoju *Novu Eloizu* stavlja pored *Princeze od Kleve*. Isto tako je čitavog svog života Bajron negovao pravi kult prema neoklasičnom delu Poupa kome je stoleće, u kojem je rođen, ukazivalo prave božanske počasti. Snaga utisaka primljenih u školsko doba nije nigde tako očigledna kao u slučaju Martina Lutera koji je izjavljivao da jedna „Terencijeva stranica“ koju je proučavao u školi vredni više nego svi Erazmovi dijalozii zajedno“. (Op. cit. str. 79).

<sup>42)</sup> E. Panofsky; *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957, str. 28.

će (*manifestatio*), shema književnog predstavljanja koju otkriva skolastika koja zahteva da autor učini opipljivim i jasnim (*manifestare*) poradak i logiku svoga kazivanja — rekli bismo, svoj »plan« — upravlja delom arhitekta i vajara, kao što se možemo uveriti upoređujući Strašni sud na timpanu u Otenu sa Strašnim sudom u Parizu ili Amijenu, gde, uprkos većem bogatstvu motiva, vlada krajnja jasnoća zahvaljujući igri simetrije i usaglašenosti.<sup>43)</sup> To je stoga što su graditelji katedrala bili potčinjeni stalnom uticaju skolastike, »formirajućoj snazi navika« (*habit-forming force*), koja je između 1130—1140. i oko 1270. »imala pravi monopol nad obrazovanjem« na području od oko 150 kilometara oko Pariza: »Veoma je malo verovatno da su graditelji gotskih struktura čitali tekstove Žilber de La Porea ili Tome Akvinskog. Ali su oni bili izloženi uticaju skolastike na bezbroj drugih načina nezavisno od činjenice što ih je njihov rad dovodio automatski u vezu sa onima koji su postavljali liturgijske i ikonografske programe. Oni su išli u škole; slušali su propovedi; mogli su da prisustvuju *disputationes de quolibet* koje su, razmatranjem svih aktuelnih pitanja, postali društveni događaji veoma slični našim operama, koncertima i javnim predavanjima; a mogli su i da održavaju plodne veze sa književnicima u mnogobrojnim prilikama.«<sup>44)</sup> Iz ovog proizlazi, kako ističe Panovski, da je povezanost gotske umetnosti i skolastike »stvarnija od jednostavnog paralelizma i opštija nego što su ti individualni (ali veoma značajni) uticaji koje učenici savetnici neizbežno vrše na slikare, vajara ili arhitekta«. Ova povezanost je »autentična veza uzroka i posledice« koju vrši difuzijom »onoga što se može nazvati, u nedostatku boljeg izraza, mentalnom navikom, jer svodi ovaj dotrajali kliše na njegov tačan skolastički smisao: »na načelo koje određuje taj čin, to jest *principium importans ordinem ordinem ad actum*«.»<sup>45)</sup> Kao »snaga koja oblikuje navike« škola daje onima koji su bili pod njenim posrednim ili neposrednim uticajem ne toliko posebne i pojedinačne misaone sheme, već onu opštu oblikovanost koja rada posebne sheme, primenljive na različite oblasti misli i delanja, a što se može nazvati kulturni *habitus*.

Stoga, da bi dokazao strukturalne homologije koje otkriva između tako udaljenih oblasti intelektualne delatnosti kao što su arhitektura i filofska misao, Panovski se ne zadovoljava samo time da se pozove na »jedinственu viziju sveta« ili »duh vremena«, jer bi se to svelo na

<sup>43)</sup> Loc. cit. str. 40.

<sup>44)</sup> Loc. cit. str. 24.

<sup>45)</sup> Loc. cit. str. 20—23.

davanje imena onome što treba objasniti ili, još gore, što bi se na taj način pružilo kao objašnjenje upravo ono što treba objasniti: on predlaže na izgled najnevinije i nesumnjivo naj snažnije objašnjenje: u društvu gde je kulturna transmisija monopol jedne škole skriveni afiniteti koji vezuju dela stečene kulture (a istovremeno i ponašanje i misli) nalaze svoj princip u školskoj instituciji, čija je uloga da svesno prenosi, a takođe delimično i kulturno nesvesno ili, tačnije rečeno, da stvara ličnosti srodene sa ovim sistemom nesvesnih (ili duboko uvreženih) shema koje sačinjavaju njihovu kulturu. Bez sumnje, bilo bi naivno ovde se zaustaviti u traženju objašnjenja, kao da je škola država u državi, kao da kultura u dodiru s školom nalazi svoj apsolutni početak; ali bi isto tako bilo naivno ne biti svestan da škola — po samoj logici svog funkcionisanja — oblikuje sadržinu i duh kulture koju prenosi kao i zaboraviti da je njen izričiti zadatak da kolektivno nasleđe pretvori u *individualno* i *zajedničko* nesvesno: prenositi dela jedne epohe u duh škole znači pružiti jednu od mogućnosti da se objasni ne samo ono što proklamuje, već takođe i ono što izneveravaju učestvujući u simbolici jedne epohe ili jednog društva.

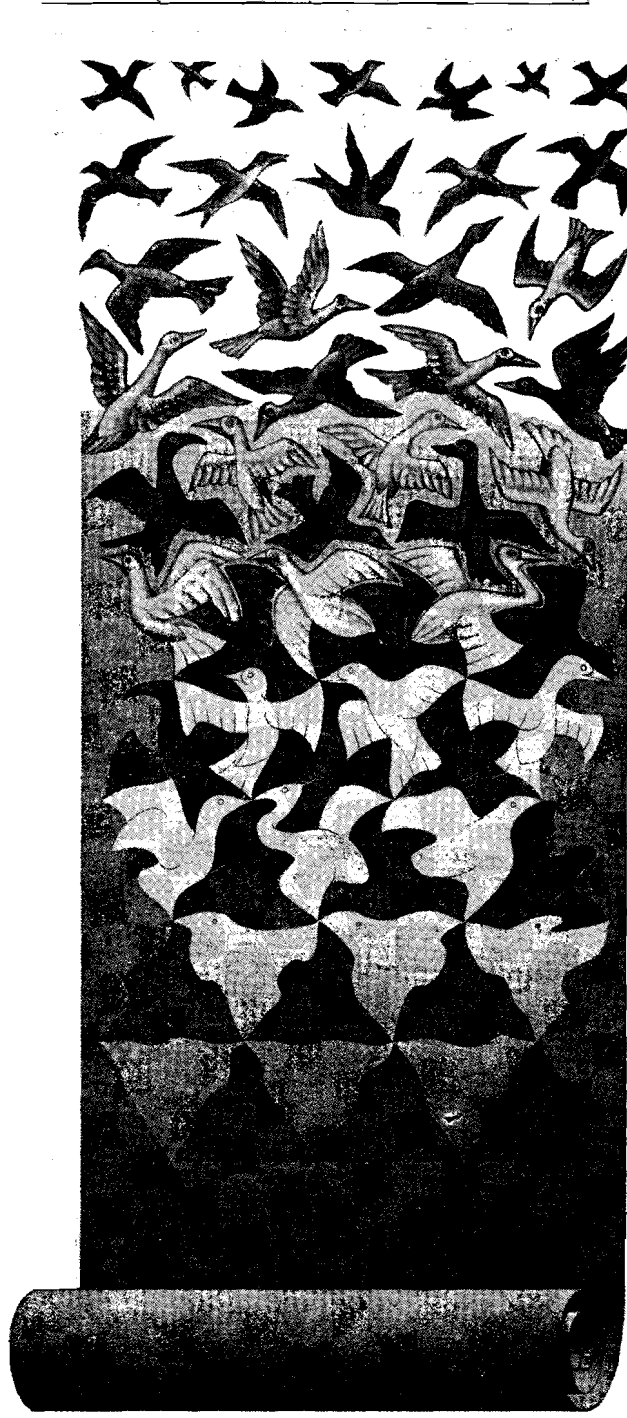
\*  
\*  
\*

Tako tek pod uslovom da uzme za predmet stvaralački projekt kao sučeljavanje i usklađivanje između determinizama i determinacije, sociologija intelektualnog i umetničkog stvaralaštva može da prevaziđe suprotstavljanje između jedne unutarne estetike, koja nalaže da se delo posmatra kao sistem koji u sebi sadrži svoje opravdanje i razlog postojanja, definišući u svojoj koherentnosti principe i norme svog razjašnjenja, i jedne spoljne estetike, koja najčešće, po cenu reduktivne izmene, nastoji da dovede delo u vezu sa ekonomskim, društvenim i kulturnim uslovima umetničkog stvaralaštva. U stvari, svaki spoljni uticaj i svaki pritisak koje vrši neka instanca izvan intelektualnog polja uvek se prelama u strukturi intelektualnog polja: tako, na primer, odnos koji intelektualac održava sa društvenom klasom iz koje potiče ili kojoj pripada posredovan je položajem koji zauzima u intelektualnom polju i na osnovu koga se oseća ovlašćenim da zahteva tu pripadnost (sa svim opredeljenjima koja ta pripadnost pretpostavlja) ili je sklon da ga odbaci i skrije sa osećanjem stida. Tako determinizmi postaju specifična intelektualna determinacija samo ako se uklope — prema specifičnoj logici intelektualnog polja — u stvaralačku zamisao. Ekonomski i društveni događaji mogu da utiču na izvestan deo ovog polja, na pojedinca ili instituciju, sa-

mo na osnovu specifične logike, jer istovremeno kad se oblikuje pod njihovim uticajem, intelektualno polje im nameće izvesno menjanje smisla i vrednosti, pretvarajući ih u predmete razmišljanja ili imaginacije.

(S francuskog VERA NAUMOV)





---

III DEO

---

# TRIBINA

---



# RADIO NIJE ONO ŠTO SE KAŽE, VEĆ ONO ŠTO SE ČUJE

---

Verovatno će se nekomе naslov ovoga priloga učiniti neobičan. Dopunjavam ga zato novim: *Radio — to je publika*. Želim da sve manje govorimo o onome što prolazi mimo publike i da kao kriterijum uspeha delovanja radija uzmemo postignute *efekte* mereći ih onim što auditorijum dobija. Naš posao nije završen dok poruka ne prođe kroz svest aktivnog primaoca i ne izazove neki odraz koji se samo manjim delom iskazuje u »povratnoj sprezi«. Umesto »prebrojavanja glava« zalažem se za prebrojavanje »utisaka« i »otisaka«.

Ne nameravam da navodim podatke iz istraživačke prakse — oni su daleko potpuniji i razumljivije dati na pravom mestu. Izdvajam samo zapažanja koja mogu sa stanovišta razvoja i proširenja uticaja radija biti interesantnija.

1. Svi procesi koji nas u budućnosti očekuju imaju bar jednu zajedničku crtu — to je ubrzanje i *skraćivanje vremenskih serija razvoja svih sredstava masovne komunikacije* kao i razvoja društvenih institucija. Sistem mišljenja koji je i proizveo skraćivanje vremenskih serija moraće dalje da sledi ubrzani ritam i da ga nameće stvarima. Prognoziram sve slabiji uspeh mentaliteta sa devizom: »da vidimo«, »da razmislimo«, »da se dogovorimo«, »za to ima vremena«, »nismo mi još stigli dotle« itd.

2. Ljudi sa radija, impresionirani i sami njime, skloni su da ga procenjuju kao nezavisnu vrednost, ili još gore, kao izvor vrednosti. Zapažamo, međutim, obrnut proces u auditorijumu, koji je

---

sve manje pod utiskom »moći« ovoga sredstva, a sve više kao vrednost procenjuje ne radio po sebi, nego određene sadržaje i tretmane okrećući se onom sredstvu koje ih daje (živa vest, muzički žanrovi, servisna funkcija i sl.). Autoritet će morati da se stiče svakoga dana iznova. Iako iz različitih razloga, ovo važi i za već formiranu, selekcionisanu publiku i za ljude iz nerazvijenih krajeva koji još nisu dokučili, niti ih interesuje, šta se krije u tehnologiji tog masovnog medijuma.

3. Svakome je jasno da naklonost i osećanje potrebe svakoga čoveka da na ovaj ili onaj način komunicira sa svojom sredinom pored svoje univerzalne ima i posebne strane i da se ne samo pojedinci i socijalne grupe nego i čitave civilizacije mogu lepo *razgraničavati po posebnostima dominirajućih oblika komuniciranja*. U daljem razvoju komunikacijskih struktura u savremenom svetu doći će sve više do izražaja i ovaj kriterijum razlikovanja pojedinih kultura; šta više on će možda postati jedan od najvažnijih. A. Edelštajn, npr., kaže da je nivo razvoja društva moguće meriti sposobnošću njegovih članova da primaju i prenose informacije. 'Freba, prema tome, menjati i kriterijum kvaliteta našeg rada — nije dovoljno dobro napisati, reći, odsvirati, nego se pobrinuti da to bude tako »dobro« i primljeno.

U oblasti umetnosti (za radio posebno muzike) odgovarajuća ocena epohe ne može se, znači, davati samo na osnovu specifičnih oblika kreacije, stvaranja i izvođenja dela (muzike), nego naročito i po *prevladajućim nivoima potrošnje* (čitaj: potreba). U ovim trenucima sukobljavamo jedan sociološki pristup ostalima. Umetničko, dakle i muzičko, delo moramo posmatrati u kontekstu u kojem ono nastaje i biva »trošeno«.

Može se sa dosta izvesnosti pretpostaviti da je za prijem raznih žanrova potrebna različita motivacija slušaoca. Nju pak moramo posmatrati kao deo šire i globalne motivacije pojedinca i sredina u komunikacijskoj strukturi. Evo mogućeg primera — ozbiljna muzika nema tako veliki broj pristalica ne samo zato što je publika »muzički nepismena« ili zato što je po zakonu verovatnoće poznato da se višim (i ređim) vrednostima koristi manji broj ljudi nego istovremeno i zato što je motivisana da ostvari jedan manje intelektualistički, analitički i kako god već hoćete, kontakt sa muzikom, a više rekreativan i specifično emocionalan odnos. Publika na taj način želi opštenje sa sredinom koja je neposredno okružuje. Nova dimenzija je tu upravo taj kontakt sa aktuelnom okolinom i ne naročito širokom socijalnom grupom. Neka apsolutna, vanvremenska, međunacionalna, univer-



zalna, klasična itd. muzika odnosno vrednost u takvoj motivacionoj strukturi ne igra gotovo nikakvu ulogu. Kontakt o kojem govorim nije nikako apstraktan, — isključivo preko te vrednosti same kao medijuma — nego je konkretan i neposredan, čak se želi i prisustvo delova socijalne grupe.

S druge strane, npr., slušalac nove narodne muzike nije gotovo nimalo motivisan da usvaja neke »kvalitetnije« muzičke celine niti da prihvata više vrednosti. Kod slušaoca i ljubitelja ozbiljne muzike to je mnogo lakše zapaziti. Dok ovaj drugi češće pokazuje želju da nauči šta je prava muzička vrednost i u čemu se ona ogleda, jer je motivisan da je onda i baš zato kao takvu i prihvati, prvi odmahuje rukom jer već ima ono što je želeo da ima. Radi se, dakle, o dva različita pristupa, o dva razna doživljaja, o dvema motivacijama. (I sam Augustin nam je dokazao da muziku treba najpre prihvatiti, a tek onda je svrstati po kvalitetima).

Zalažući se za izučavanje potreba, potrošnje i apercepcije, uzeo sam kao primer baš muziku iz dva razloga. Prvo, ona je u centru pažnje auditorijuma, a čini i najveći deo emitovanog programa, i drugo, o njoj se nedovoljno govori na ovim osnovama i ne toliko koliko ona služi. U istraživačkom sektoru, npr., ima više stručnjaka za govornu, verbalnu komunikaciju, ali nijednog muzičara.

S druge strane, o muzici često mislim i govorim kao o određenom obliku komunikacije među ljudima. Ona je uvek proizvod ljudskog duha i rezultat neke konkretne delatnosti čoveka, ona je poruka jednog čoveka drugom. Svodenje muzičkog doživljaja na isključivo slušne utiske i raspoznavanja ne može se uklopiti u stav da se radi o komunikaciji sa socijalnom sredinom. Pored fiziološkog i psihološkog složaja ovakvih zvučnih utisaka, izuzetan značaj ima socijalni momenat, koji se najčešće svodi na fenomen *značenja*. *Komunikacije bez shvatanja značenja poruke (ne samo racionalnog njenog elementa nego i emocionalnog) nema*. Samo određena organizacija tonova ima određeno značenje za pripadnika jedne socijalne grupe. Svaki pojedinac nije upućen na svaki oblik sporazumevanja. On čak izbegava one (negativno je motivisan a ne samo da je pasivan) koji nemaju značenje za njega, koji, dakle, i nisu poruka. U nekim trenucima on se zbunjuje zbog zbrke koja mu se nameće (on tu veoma teško čini i sasvim obična zvučna razgraničenja), a nekada je nadmoćan kada uporedi svoje forme koje »imaju smisao« i oblik sa ovakvim »fantazijama« (tako se u publici naziva ono što se ne razume u ozbiljnoj muzici).

4. U izučavanju potrošnje i auditorijuma moraćemo uskoro postaviti konzistentan model koji će sadržati bar neke elemente konvergentne klasičnoj i dopunjenoj shemi komuniciranja. Pitaćemo se ko se koristi radiom jer socijalna kategorizacija neće pružati dovoljno podataka, a diferenciranje, s obzirom na druge promenljive, sve su приметnija. Čak ni nova dosetka — deoba populacije na one koji se koriste i televizijom i one koji se koriste samo radiom, ne daje više dragocene informacije. U toku daljeg razvoja medijuma radija treba pripremiti *relevantniju tipologiju slušalaca* uzimajući u obzir sistem vrednosti, karakterističnu komunikacionu i perceptivnu strukturu i motivaciju. Drugo važno pitanje je *zašto ljudi slušaju radio*. Ono se postavlja uz ostale »zašto« koja se odnose na druga sredstva masovnog komuniciranja. U dosadašnjim istraživanjima u više mahova smo приметili da ne postoji univerzalna odluka i opredeljenje za jedno sredstvo, nego selektivan odnos u zavisnosti od strukture sadržaja i oblika prezentacije za koju je recipijent zainteresovan. Slična *diferencijacija odluka* nastavlja se ne samo pri izboru različitih sredstava nego i u okviru sistema istog sredstva, npr. radio-programa. Ako se neko odluči da sluša radio, još ne možemo biti sigurni da će, npr., slušati Radio-Beograd. Dokazali smo već da se jedni programi opažaju kao »ozbiljni«, a drugi kao »zabavni«, jedni kao »govorni«, a drugi kao »muzički«, jedni kao »zvanični«, a drugi kao »manje važni«, itd. *U daljoj diferencijaciji radio-programa moramo zato voditi računa o karakteristikama opažanja svakog programa koje su regulator, a ne samo rezultat, programske akcije.*

Treće je pitanje *šta se prati na programu*, ali ne s obzirom na našu, u osnovi tehnološku shemu, nego s obzirom na tipična povezivanja sadržaja i grupa informacija i žanrova. Mi još ne znamo »šta sa čime ide«, ali smo приметili i neka neobična saglasja naoko različitih sadržaja koji se u auditorijumu preferiraju. Tu su *nužna i kompleksnija izučavanja poruke imajući na umu njeno značenje*, a ne formalnu strukturu. Razvoj uticaja radija pretpostavlja uravnoteženi odnos između karaktera sadržaja i karaktera publike.

Ostala pitanja iz ove grupe su *kada, na koji način* itd., ali o njima će biti reči kasnije.

5. Poslednjih godina, naročito sa naglom ekspanzijom televizije, često se govori o *konkurentnosti* ostalih sredstava masovne komunikacije i o posledicama po razvoj radija. Ako ona i postoji (u izvesnom smislu o tome se može polemisati), onda je kod nas ona formirana na veoma niskom nivou, toliko niskom da je i on sam do-

vodi u pitanje. Banalna je ovde tvrdnja da nijedno potonje sredstvo komunikacije ne ukida nijedno prethodno. Kod nas bi bolje bilo govoriti o konvergentnom dejstvu jer još jedna sredstva pomažu *prvu ekspanziju* drugih sredstava. *Radio treba da se razvija ne uprkos ostalih, nego nezavisno od ostalih sredstava* (neki kažu »razvijanjem specifičnih vidova delovanja«). Nisam sreo nijednog korisnika SMK sa dužim stažom koji suprotstavlja jedno sredstvo drugom kao što to činimo mi. Na simpozijumima se vrši deoba zadataka, pa se kaže da radio obaveštava, televizija pokazuje, a štampa objašnjava, a (ja dodajem) publika bira. Zanemarujemo da postoji i ovakva promenljiva veličina u ponašanju auditorijuma — *traži se isto u različitim sredstvima, a takođe i različito u istim sredstvima*. Okrenimo se malo više od relevantnosti sredstava ka relevantnosti sadržaja i značenja.

Često se kao nedostatak radija navodi da je nešto, ako slušalac to propusti na radiju, zauvek za njega izgubljeno, jer on nije u mogućnosti da program vraća nazad kao što to, npr., može čitalac štampe okrećući strane ili brojeve lista. Kada bi tako mislio, slušalac bi morao da ima tragično osećanje i bio bi primoran da izabere ili da uopšte ne sluša radio (da ne bi dolazio u takve frustracione situacije) ili da ga sluša neprekidno da ne bi nešto propustio. On, međutim, ne postavlja sebi to pitanje ni u odnosu na bilo koje drugo sredstvo kojim se koristi. S druge strane, ova (naša) dilema i nelagodno osećanje otpašće sa razvojem radija, jer će radio uvek iznova i potpuno obavestavati (informacije sa eksplicite i implicite datim antecedentnim varijablama) slušaoca koji mora znati *da bilo kada da ga uključi — nije ništa izgubio, nego da dalje opet dobija* (»nikada nije kasno«). Komunikator mora razviti takvo osećanje u auditorijumu.

Za budućnost radija je, dakle, veoma važno da shvati da se razvija kao samostalni (ne »dovoljni« i isključivi) masovni medijum čija funkcija nije ni u zameni ni u dopuni drugih sredstava (ne znam da li druga sredstva shvataju svoju funkciju kao dopunu delovanju radija), nego u razvijanju sebi svojstvene određene uloge i kvaliteta (nije dobro govoriti samo o prednostima koje su stalne i diferencijalne u odnosu na ostala sredstva). Time još nije mnogo rečeno, jer se nismo sporazumeli *koje je to specifično područje delovanja radija*. To treba da odrede ne samo stvaraoci i planeri radio-programa nego isto toliko, ako ne i više, njegova publika. Zasada je dovoljno reći da on ne treba još da se povlači ni s jednog područja na kojem je dosada imao uspeha. Ljudi od njega to ne očekuju — pre bi se moglo reći da traže da bude svugde prisutan.

6. Rezultati posmatranja ponašanja auditorijuma navode na polemiku i sa stavom da dolazi do sužavanja prostora delovanja radija. Dele se, dakle, i područja na kojima treba da deluju pojedina sredstva masovne komunikacije, ali, s druge strane, retko se definišu » područja dejstva drugih medijuma«, pa nam je teško da odredimo šta »ostaje« radiju. Bolje bi bilo govoriti da kod nas još sva sredstva rade na proširenju tzv. »životnog prostora« i da su tu njihova dejstva saglasna i međusobno potpomažuća. Još manje mi se čini verovatnim objašnjenje da se područje delovanja radija sužava zbog delovanja ostalih sredstava jer primećujem da se radiom, kao i ostalim sredstvima; sve više koriste ljudi sa razvijenom komunikacijskom strukturom, a manje oni koji su upravljani samo na jedno sredstvo. Nedavna istraživanja u Sandžaku na izvestan način su potvrdila da radio gotovo više slušaju oni koji prate i televiziju, nego oni koji imaju samo radio. Do sličnih su rezultata došli istraživači iz Varšave. Budimpešte i Ljubljane u delu projekta »Televizija i kulturne aktivnosti« (1964—67). Oni koji mnogo slušaju radio ne čine to zato što je on van konkurencije drugih medijuma, nego nekada baš zbog nje. Drugo je nešto kada se kaže da treba pre svega razvijati specifične vidove delovanja (orijentacija na »neposredna područja« i »nezasićene afinitete« i dr. ) pored razvijanja novih područja dominantnog uticaja.

Podsećam ovde samo na specifičan značaj razmatranja o životnom prostoru (jer sada posmatram sve sa stanovišta potrošača sredstava masovnih komunikacija) i odnosu prema pojedinom sredstvu, odnosno svim sredstvima zajedno. Po Kurtu Levinu, »sticanje znanja proširuje životni prostor i time se povećava verovatnost da će bilo koji naročiti stimulans pasti u oblast (raspon) interesa«. Uprkos različitosti rezultata istraživačke prakse, blizak mi je stav o *proporcionalnom odnosu životnog prostora i korišćenja sredstava masovne komunikacije*. Prema tome, ako se više budu koristila ostala sredstva zajedno, više će se koristiti i radio. Tu su, dakle, i naše barijere i naša budućnost.

7. Često postavljamo sebi pitanje da li kretanje u susret afinitetima auditorijuma ne znači napuštanje kulturnih i ostalih funkcija radija. Nužno je nametnuti odgovor da udovoljavanje »zahtevima« publike (koje poznajemo površno samo preko *pojavnih* simptoma) ne povlači za sobom napuštanje tih »svetih« i finijih funkcija koje su očigledne, ali ih nismo mi izmislili, nego su one takođe proistekle iz jednog dela našeg auditorijuma. Obrnuto: potreban je još jači, aktivniji odnos prema tim funkcijama, ali tu radio mora do kraja biti *afirmativan*. U proce-

su demokratizacije kulture auditorijum će se i kod nas izjednačiti sa populacijom i tada će se sasvim jasno uočiti već postojeći i neizbežni raskorak auditorijuma i radija ako se program uzme kao konstanta.

Ostaje u najmanju ruku potreba da se usaglase dva stalna, na prvi pogled protivurečna stava: a) ići u susret zahtevima auditorijuma (procenjujemo ih kao lako, rekreativno, nižeg reda, prosečno...); i b) imperativ da se publika razvija, podiže na viši nivo, plasiraju pozitivne vrednosti. Za ovo, jedno od ključnih pitanja daljeg razvoja uticaja radio-programa rešenje vidim u *aktivnosti radija koja je šira od tzv. »emisionog delovanja«*. Drugim rečima, radio više ne sme sedeti u studiju i opštiti samo preko svojih mikrofona sa svojom publikom, nego mora izaći i razvijati potrebe i potrošnju sopstvenog programa. *Mora investirati u publiku*, razvijati je, menjati odnose u primarnoj grupi, boriti se za svakog slušaoca i njegovu kulturu, staviti se na raspolaganje čitavim regionima, ali ostate na području autentičnog izraza i ne jeftinog reklamerstva. Nije cilj da se nekom »radio-atrakcijom«, koje su sada ključ privremenog uspeha radija, privuče publika i da joj se udovolji, nego da tragovi delovanja ostanu, da svaka akcija razvije *potrebu* za potrošnjom radio-programa i da ovu podigne na viši nivo.

Čini mi se da i sada postoje orijentacije ka savremenoj potrošnji i da njih treba iskoristiti. Zar se u konzumaciji komponovane muzike savremenika, kakva je »nova narodna muzika«, ne kriju određene mogućnosti i za ekspanziju kvalitetnijih produkata? Zar takva potrošnja nije samo za nekoliko godina uspela da razbije tradicionalne strukture i unese nove elemente u sistem vrednosti? Umesto pokušaja da nalazimo razvojne momente u već rasprostranjenom fenomenu, mi smo spremniji da okrenemo glavu od njega ljuteći se jednostavno na masovnu potrošnju npr. nekvalitetno komponovane muzike i njene ljubitelje, govoreći im »to ne valja, uzmite ovo to je prava vrednost«. Time se postiže zaprepašujuće malo, jer ta publika i ne sluša svoju (to je veoma važno) muziku zato što je ona kvalitetnija od ove koja joj se predlaže, a još manje zato što ona nije kvalitetna (kao da njoj treba nekvalitetna muzika). Ako je tako, onda je jasno da za stotine hiljada ovih slušalaca nije nikakav argument niti podsticajni faktor autoritativna tvrdnja da je nešto vredno i vrednije od onoga što oni slušaju. Ako se ovlaš naveden Augustinov stav uzme kao osnov, onda je naše delovanje često upravo suprotno njemu — prvo vrednovati pa onda prihvatiti.

Najzad, usuđujem se da tvrdim da naša publika zna šta je dobro, ali da je nama nekada lakše da

joj damo ono što ona već poznaje, što je usvojila, što joj je bliže i na neki način njeno, nego da učinimo znatniji napor da uz ovo prokrčimo put za prijem i viših vrednosti. Za sve to ipak nije dovoljan samo etar. Proizvođač najjednostavnijih aparata za domaćinstvo šalje ekipe na teren da obuču ljude u rukovanju njima, a radio ume da čeka da to za njega učini neko drugi.

8. Drugo ključno pitanje razvoja uticaja radija je za nas specifična dilema *ekstenzivnog i intenzivnog razvoja*. Dileme nema — radio mora da bje bitku i osvaja slušaoce na oba područja. Od precizne razrade strategije oba smjera zavisi brzina njegovog razvoja. Iako se primećuju usporen razvoj, a to bi pre moglo da bude stanje nego tendencija, i ogromna neosvojena područja, radio se programski i dalje razvija i kreće u oba pravca — uvodi sve nove i nove programe i usavršava i dograđuje postojeće. Sa stanovišta izučavanja auditorijuma on osvaja nove i zadržava postojeće strukture. Ostvariti svoju funkciju može samo kompletirajući programsku gamu i živo se krećući ka auditorijumu koji mora osjetiti predusretljivost radija, čak i onda kada je pronađena taktika izazivanja ponašanja koje je više u skladu sa kulturnim i društvenim funkcijama radija nego sa tzv. »zahtevima« publike. Proširivanjem auditorijuma ne obezbeđuje se automatsko proširivanje uticaja radija, jer tada na scenu stupaju kriterijumi »intenzivnog razvoja«, koji su viši, a ne uzimaju u obzir samo jedan, nego sve radio-programe.

Polazeći od načela da razvoj radija, tog, po mišljenju auditorijuma, »najbržeg sredstva« koje se ne povlači ni sa jednog poprišta, nikada nije završen, *treba insistirati posebno na nastavljaju ekstenzivnog razvoja u zaostalim područjima*. Za njih se predviđaju sasvim specifične akcije, a stanovništvo tih krajeva vidi u tome veliku šansu ubrzavanja sopstvenog razvoja. Nailazimo na pojavu da se od radija traži i očekuje i više nego što on može u određenom intervalu da uradi. Dovoljno je, međutim, da on snažno uzdrma tradicionalne komunikacijske strukture i oblike komunikacije u tim sredinama i da od neformalnih kanala okrene pažnju na institucionalne oblike. Drugi važan doprinos bio bi u ubrzavanju svih komunikacionih procesa, koji tada postaju i sami činilac daljeg razvoja. Radio ipak u osnovi prati najrazvijenije snage društva pomažući ih i nastojeći da ostale približi njima. *Element svesti o radiju je shvatanje nivoa na kojem se može odvijati komunikacija* (»praktično postoji veliki jaz koji otežava pojedincima i društvenim grupama na jednom nivou da efikasno komuniciraju s pojedincima i društvenim grupama na drugom nivou«).

Za rad na ekstenzivnom području treba staviti još jednu napomenu. Pri uvođenju savremenih institucionalnih oblika komuniciranja u nerazvijenim područjima da bi se zamenili neformalni i interpersonalni kanali ograničenih propusnih moći, velikog »šuma«, koji deformiše informaciju, i selektivnim sadržajnim sistemom, u početku treba više voditi računa o tome šta se kaže (nivo opazajnog i manifestnog, a manje simboličkog i latentnog), a onda i kako se kaže razvijajući postepeno više sintetičke i simboličke oblike spozumevanja.

9. U toku svoje relativno kratke, ali dosta burne istorije radio je vrlo ambiciozno tragao za najboljim izražajnim sredstvima, ali je morao zato da iznalazi i najbolje uslove za savršeni izraz, a oni su mogli da se postignu samo u studiju. Apsolutizirajući tu svoju funkciju, koju je, mora se priznati, jedno vreme tražila i elitna publika radija, on se sve više *povlačio u studiju* i kao kakav alhemičar prepustio se eksperimentu zaboravljajući pomalo na životne tokove od kojih je svojevremeno pošao. Kasnije bačen na tržište i u uslovima konkurencije drugih sredstava i svoje sopstvene, on je primoran da se bori za svakoga slušaoca, on u stvari traži slušaoca ne povlačeći se ni sa jednog područja na kojem je delovao. On *izlazi iz studija* i u daljem razvoju moraće slušaoca i da formira, pripremi, investira u njega i kasnije održava sa njim kontakt. Treba očekivati da će više uspeha imati onaj radio koji bude delovao i van svojeg sedišta, studija i talasa, radio koji će *aktivno raditi na razvijanju potreba* i nastojati da jedne ljude dovodi u vezu s drugima, ali putem svojih programa. Očigledno je da on neće moći da sedi skrštenih ruku čekajući da se publika formira samo pod uticajem drugih faktora koje bi radio onda iskoristio. Bez razvijanja potreba za potrošnjom »radio-robe«, a za to će biti neophodna stalna akcija, dalji razvoj nije moguće zamisliti jer je dokazano da »uvođenje komunikacionih medijuma u područje ograničenih ljudskih primalačkih izvora ne proizvodi željene efekte« (Liu, 1966. u Kini; Rao, 1966. u Indiji). Pokazalo se da je rezultat u stvari znatan gubitak u efikasnosti komunikacije. Radio će se sve više, kao na nosioce akcije, oslanjati na relativno mlađe aktivne ljude za koje je karakteristično da poseduju tzv. »motivisanost za postizanjem« (McClelland, 1962. u Turskoj). Njegova pažnja okreće se ne toliko mehaničkim i ekonomskim sistemima nego ljudskim potencijalima. Schramm i Ruggels (1964) ukazali su da postoji veća korelacija između nivoa ekonomskog razvoja i ljudskog primalačkog sistema nego između ekonomskog razvoja i mehaničkih sistema. Ponovo se, dakle, potvrđuje potreba stavljanja naglaska na davanje prioriteta u raz-

voju *primalačkih sistema*. Konstatuje se takođe na raznim mestima da je kultura slušanja radio-programa u bržem razvoju u svetu nego kod nas. To se odnosi i na ostale oblike ponašanja recipijenata svih mass-medija. Ne treba očekivati da radio ponovi grešku štampe koja malo čini da proširi područje svojeg uticaja, nego ne-  
prestano preraspodeljuje jednom već formiranu publiku.

10. U sledećih nekoliko tačaka zadržaću se na nekim promenama odnosa auditorijuma i radio-programa koji mi se čine važnim za projekcije daljeg razvoja.

*Načini korišćenja radio-programa doživljavaju evoluciju* i bivaju od sve većeg značaja za pripremu programskog razvoja. Radio, čiji je glas doskora dopirao iz jednog ugla prebivališta čoveka, koristi se sada na svakom mestu pa i u pokretu, uz više istovremenih aktivnosti i individualno. Od skupog i svečanog instrumenta radio je prerastao u pokretnog pratioca čoveka, u deo njegovog ličnog pribora kao aparat za brižanje, kao kalendar i podsetnik. Ovakav njegov status biće primetan sve više i zato se nemojmo smeјati ljudima koji nose tranzistor dok idu ulicom ili putuju — jednoga dana možda ćemo svi nositi sasvim male i jeftine tranzistore kao što sada nosimo novine u džepu kojima se niko ne podsmeva. Da li će to biti aktivnost »nižeg reda«, zavisi samo od razvoja radio-programa koji će biti stalno uključen u atmosferu koja prati čoveka obezbeđujući mu neprekidno informisanje i servis, stavljajući mu na raspolaganje »dežurne muzičare«. Svaki čovek imaće tako svoj program i pratiće ga već zahvaljujući tome osećanju. Ima li u tome otuđenja? Kako će se obezbediti komunikacija među ljudima? Na ovom mestu nećemo tražiti odgovor na ta pitanja, jer su ona deo drugog sadržajnog konteksta. Ostanimo samo na konstataciji da se menjaju i da će se i dalje menjati odnosi između kulturne proizvodnje i kulturne potrošnje preko SMK i da će se razlike između autora i publike smanjivati ukoliko se ova poslednja vaspitava za savršenije oblike učešća u produkciji razvijenoj potrošnjom. S druge strane, ne treba izgubiti iz vida da, s obzirom na različite funkcije radija, ne postoje isti nivoi univerzalnosti i specijalizovanosti auditorijuma, što se dosada nije uzimalo naročito u obzir.

11. Glasovi o opadanju slušanosti radio-programa šire se bez naročite osnove. Poslednja istraživanja RTB i nekih drugih centara demantuju ih. Postoje doduše očigledne preraspodele vremenskih intervala između različitih sredstava masovne komunikacije i raznih radio-programa, ali uz istovremeno povećanje ukupnog obima i uče-



*stolosti dodira sa radio-programom, što se može smatrati pozitivnim procesom. Veoma je važno da se ova pojava beleži lako baš u najrazvijenijim područjima sa najvećom »konkurentnošću« ostalih sredstava masovnih komunikacija. Takav je, npr., Beograd, gde postoji najviši nivo zasićenosti svim sredstvima i institucijama (naravno ne u apsolutnom smislu).*

12. Nastupile su, međutim, znatne promene u koncentraciji slušalaca u različitim vremenskim odnosno programskim blokovima, zbog čega radio mora izvršiti usklađivanje »radiofonskog dana« koji se uzima kao osnovna ritmička komponenta plasmana radio-programa, s obzirom na bio-aktivnosti i ostale aktivnosti i cikluse čoveka. Nužna su zato razlikovanja tzv. »majoritetnih« programa, kakav je, npr., jutarnji, sa najrazuđenijom strukturom slušalaca i najvećom koncentracijom u manjem vremenskom intervalu, i »minoritetnih« programa kakav je npr. kod nas prepodnevni program sa malim koncentracijama slušalaca regrutovanih iz nekoliko kategorija slušalaca — npr. žene, domaćice, deo učenika, penzionera i sl. Ova dva tipa programa, s obzirom na zahvat slušalaca, nalazimo na svakom talasu, ali oni nisu univerzalni za svaki od njih, te će biti potrebno da svaka stanica i svaki program izvuku konture te kategorizacije za sebe posebno. Na osnovu ankete Evropske unije za radiodifuziju (UER, 1969) zaključujemo da je situacija u ovom pogledu samo delom ista u raznim zemljama, a različita za različite radio-programe.

Izdvojio bih ovde samo još dva upozorenja: a) napor za pripremu oba tipa programa ostaje isti — kobna bi greška bila »minoritetnim« programima pokloniti manje pažnje (to bi, između ostalog, značilo odustati od načela »borba za svakog slušaoca«, i b) računati sa promenom struktura publike dva tipa programa koja je vezana za sadržajne i formalne uspehe ostalih medijuma, uz prisutnu tendenciju da se zadovolje i oni koji uopšte ne prate ostala sredstva i oni koji ih prate, ali se odlučuju tada za radio, jer ima sredstava koja ne pružaju ono što oni tada žele, najzad, da se udovolji i zahtevima onih »najfinijih« slušalaca koji neprestano biraju i imaju veoma dobro izgrađene kriterijume prihvatanja radio-ponude.

13. Razvoj auditorijuma u tzv. intenzivnom području ili, bolje reći, promena odnosa publike prema radio-programu ima kao uzrok, ali i kao rezultat povećanu selektivnost prema: 1. svim sadržajima uopšte, i 2. prema radio-programima. Nesumnjivo je da procesi, a oni će se nastaviti, programske diferencijacije i specijalizacije idu ruku pod ruku sa razvojem

auditorijuma. Teško je ovde prihvatiti kao nezavisnu varijablu samo televizijski program, kao što to neki čine. Ako smo u prvom trenutku kada smo postali svesni veće selektivnosti (koju smo dugo priželjkivali) publike i mogli da odahnemo nadajući se da ćemo sada lakše moći da nađemo put do nje, već u sledećem treba se zamisliti, jer je *selektivnoj publici čak i teže udovoljiti*, pošto je ona aktivnija, a merila za prihvatanje programa su kod nje izrađenija. Najzad, nikako ne treba izgubiti iz vida da je u svojoj osnovi svaka selekcija, pa i ova programska, negativan proces, odnosno *proces odbacivanja* neodgovarajućeg.

14. Pretvaranje radija u živi organizam, što je njegova osnovna specifičnost, izbacilo je na površinu jednu doskora tako reći nepoznatu i malo eksploatisanu funkciju — to je *funkcija servisa*. Najšira primena servisa ili radio-servisa (u užem smislu oni se vezuju za informativno područje) odgovara publici i aktivira je. Razvijaju se sve novi i svrsishodniji oblici servisa (od odgovora na pitanja do saveta, od obaveštenja selekcionisanoj publici do permanentnog dežurstva). Novija istraživanja takođe potvrđuju značaj ove funkcije koja u sadržajnom smislu ne poznaje granice i u koju se uključuju i takve funkcije koje su doskora bile privilegija »ozbiljnog radija« (informativna, obrazovna...). Publika, pored toga, računa na radio kao na sagovornika i uvek prisutnog informatora i sveznajućeg glasnogovornika za »velike« i »male« teme. Na žalost, kod nas ova za razvoj uticaja radija bitna funkcija, sem nekih izuzetaka, nije naročito razvijena. Neki se programi bukvalno drže rezervisano u odnosu na nju ili je odmereno, bolje reći stidljivo, primenjuju, čime ona samo gubi ne postićući optimalne efekte u auditorijumu.

15. Dugo je radio i u svetu i kod nas bio privilegija velikih metropola i najkrupnijih koncentracija stanovništva i privrede. Trenutno je u zamahu *proces demetropolizacije*, koji delom spada u ekstenzivno područje razvoja radija — pojavljuju se sve novi i novi radio-programi, koji se emituju na zadovoljstvo i traženje publike, iz pojedinih regiona i decentralizovanih studija (nekada i pokretnih). *Radio se spušta zahvatajući lokalnu problematiku*, koja će, kako se predviđa, odigrati izuzetno važnu ulogu u daljem razvoju uticaja radija. S druge strane, primećena je orijentacija auditorijuma da i u matičnim programima prati *probleme tzv. mikro-sredina* pokušavajući da autentičnu informaciju i osta'le sadržaje suprotstavi vladavini »velikih« tema. To ogromno neiskorišćeno područje krije velike rezerve koje će radio svakako iskoristiti. Istraživanja u našoj zemlji potvrđuju *perspekti-*

ve ekspanzije lokalnog radija (uz neophodno razgraničavanje funkcija), koji će ipak biti samo deo sistema radio-difuzije. Mnoga druga sredstva masovnog komuniciranja, npr. televizije, nemaju takvu šansu na ovom području.

16. Uz ovu orijentaciju treba navesti i neke pogodnosti za razvoj radija u našoj populaciji koje najviše idu na ruku upravo ovom medijumu. To su izuzetna *tradicija usmene književnosti* u našem narodu i *razvijeno folklorno stvaralaštvo veoma mnogo vezano za usmenu reč i muziku* (takođe mnogohorsku muziku). Radio najlakše i najbrže može da iskoristi ove elemente, ali se mora okrenuti i tim vidovima stvaralaštva bliskog onim slojevima populacije koju očekujemo u skoroj budućnosti kao nove priraštajne elemente radio-auditorijuma (selo, novo-urbanizovani slojevi). Druga velika prednost s kojom radio treba da računa jeste *korišćenje govornog jezika* karakteristično za razmenu informacija i stavova u našoj populaciji. Na području *verbalizacije* naš narod je superioran u odnosu na mnoge druge, ali se on koristi izuzetno *razvijenim i suptilnim sistemom značenja* koji svedeni i formalizovani jezik savremenih sredstava komunikacije ne poznaje. Pisani jezik, koji se čita na radiju i nekada stvara iluziju pravg govornog jezika, više je barijera nego tačka prodora radija »među mase«. Svakako je krajnje vreme da radio preuzme *inicijativu* u društvu i maksimalno učini da se i dalje *razvija govorni jezik* (ponovo naglašavam potrebu za akcijom i van studija). Treća je prednost sa istog područja — *radiju ne smeta nepismenost*, koja je tako snažna prepreka za mnoga druga sredstva komuniciranja, posebno za štampu i knjigu. Po nekim izvorima, tzv. »funktionalna pismenost« kod nas u mnogim regionima jedva da prelazi 50% u populaciji, a i dalje se regrutuju novi nepismeni i među mlađim ljudima. Radio je iznad i izvan te barijere iako nastoji da je sruši.

17. Ostale nužne orijentacije koje smo uspeli da sagledamo izučavajući publiku, odnose se na *aktuelnost i prisutnost događajima* (ne samo kao prednost radija u odnosu na druga sredstva nego kao bitna karakteristika radio-delovanja) i živi *prenos* tako popularan u auditorijumu. Stvoriti od slušaoca prisutno lice — jedan je od svetih zahteva. Takođe se mora orijentisati na povećanje *neposrednog učešća slušalaca* u programu, i to ne samo preko tzv. kontakt-programa koji su danas više u modi nego što se učešće slušalaca (u širem smislu, a ne banalizovano i formalno) shvata kao svojstvo imanentno sredstvu. Nasuprot »radija u pokretu« stoji, dalje, drugo moćno oružje radija, ali na području intenzivnog razvoja — to je *kvalitetna radio-difuzija* i ra-

zvoj programa na UKT i stereofonija koja zahteva opet skupe i statične uređaje, ali koja daje visoke nivoe reprodukcije zvuka. Na izvestan način radio time dolazi iznad one tačke iz svoje istorije kada je bio privilegija određenih slojeva populacije i omogućavao difuziju najviših kulturnih vrednosti manjem broju ljudi sa razvijenim potrebama potrošnje tih dobara.

Naizad, za sve oblike delovanja i pravce razvoja, **radio je sebi najbolji propagandist, naročito kod nas u uslovima veoma slabe razudeno-  
sti ostalih sredstava masovnih komunikacija.** Možemo slobodno reći da već sada retko koje domaćinstvo bar povremeno ne prati neki radio-program, što znači da je taj program najbolja potencijalna preporuka za radio. Ako se iskoristi...

18. Vratimo se, najzad, nekim globalnim problemima od kojih smo i pošli u razmatranju postizanja efekata u auditorijumu.

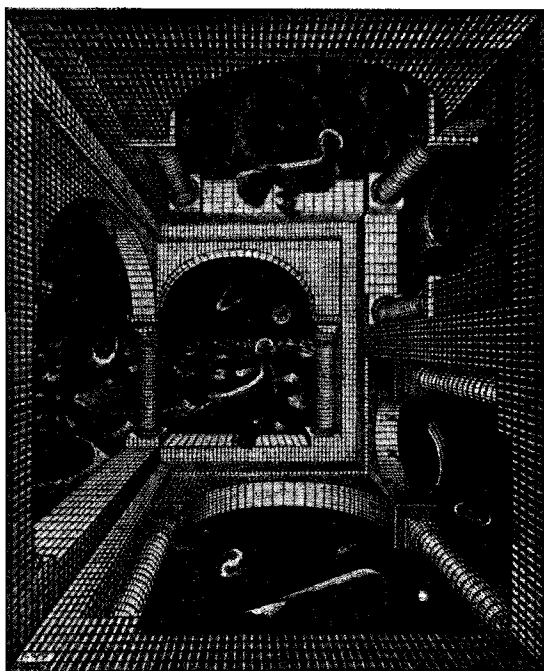
Posmatramo li komunikacioni proces i komunikacioni sistem, zapazićemo bar dve referentne tačke od kojih treba početi razmatranja sheme toka komunikacionog sadržaja. Pojednostavljeno: jedan deo je proizvođački, a drugi primalački, mada njihove uloge mogu i treba da se menjaju u komunikacionom procesu. Mi se trenutno interesujemo za ljudski sistem, a ne za mehanički. U svakom slučaju *efekte merimo dobicima i gubicima koji nastaju od proizvođačkih ka primalačkim sistemima.* Najjednostavnije posmatrano, efikasniji su *uravnoteženi sistemi* iako se uravnoteženje postiže na različitim nivoima. Za nas je najbitnije da konstatujemo da naša populacija ne raspolaže velikim primalačkim kapacitetima i da je jedan od budućih zadataka da ove potencijale razvija povećavajući i potrebe i kapacitete grupa i pojedinaca za informacijom u širem smislu reči. S obzirom na zadatak da što više *razvija kapacitete primalaca*, radio mora obratiti veću pažnju komunikacionom sadržaju koji je u početku obilniji i ponavljajući. Razvojne situacije će stvoriti prividan nered (*kod nas se već govori o izvesnom komunikacionom neredu*) jer se radi o promeni. Tu je, po mojem mišljenju, jedna od većih šansi radija u odnosu na neka druga sredstva masovnog komuniciranja koja za potrošnju svojih poruka traže više »reda«. Inostrana iskustva pokazuju da je moguće fiksirati i tzv. »pragove razvoja« koji uzimaju u obzir elemente važne za razvoj komunikacionih struktura (nivo pismenosti, dohodak, urbanizacija i sl.). Kod nas ovi »kritički odnosi« nisu ispitani i određeni, ali se može pretpostaviti da nisu dostignuti, zbog čega se ne može očekivati brži razvoj komunikacija. Faktorskom analizom sprovedenom u istraživanju Jugoslovenskog instituta za novinarstvo u-

tvrdeno je čak obrnuto — da je gotovo 50 odsto stanovništva u našoj zemlji kontraindicirano za korišćenje institucionalnih kanala komuniciranja. S obzirom na ove kritičke odnose i indikacije mogućnosti radija su nešto veće nego npr. šanse štampe. Ostaje, dakako, *potreba investiranja u razvoj primalačkih sistema* i izrada kriterijuma komunikacionih gubitaka u području nerazvijenih sistema prijema.

19. Zadržaćemo se još malo na problemu efekata i gubitaka u radio komunikaciji, govoreći jezikom teorije informacija i imajući na umu matematički model Shannova i Weavera (1949) i tzv. »nivo C« koji govori o tome koliko efektivno značenje, onako kako je primljeno, dovodi do poželjnog ponašanja (što je problem efikasnosti koja se kod nas ne izučava). Pridružujemo se zapažanju da *radio trenutno ima široko područje »neefekata« ili gubitaka*, čiji je uzrok uglavnom dvojak: a) kod *poruke* se gubi mnogo ili zbog preobilnog sadržaja, velike, neodgovarajuće brzine u prenošenju ili strukture neprilagođene primaocu poruke. Ograničeni modeli analize sadržaja ne pružaju nam gotovo nikakvu sliku o mogućim izvorima gubitaka prisutnih u poruci koju radio emituje svojim slušaocima. Saznajemo neprestano kakva je struktura sadržaja mahom u odnosu na dnevne interese više političke prirode (o kojim se sadržajima govori mnogo, a o čemu malo, s obzirom na naš zadatak ili neki dogovor, itd.); b) kod *primaoca* koji, naročito kod nas, često nije u stanju da primi nivo na kojem se šalje poruka, ili mnogo gubi zbog njene obilnosti i brzine stizanja. Ni na ovom području nemamo zadovoljavajuće konkretne rezultate i procene gubitaka. O uzrocima neefikasnosti, koji su regionalne, nacionalne, ekonomske, jezičke, generacijske itd. prirode, da i ne govorimo.

Smatram izvanredno važnim i polje izučavanja *psiholoških faktora gubitaka*, koji se nekada u nas pretvaraju u prave komunikacione barijere. Tu spada npr. *selektivna propustljivost* (opažaj) i gubitak komunikacione receptivnosti, kada ljudi izbegavaju simbole, pa i kanale komuniciranja koji su suprotni nekim njihovim vrednosnim sistemima i stavovima o važnim životnim pitanjima. Drugim rečima, najizrazitiji su slučajevi kada se jedne informacije primaju, a druge izbegavaju. Taj gubitak je nemoguće izbeći drugačije nego prilagođavanjem saopštenja i simbola koncepcijama publike u razvoju, jer je pretpostavka o obrnutom bržem procesu manje verovatna. Potrebno je zato *pripremiti paralelne tipologije vrsta informacija i profila primalaca* i u istraživačkoj praksi uparivati ih. Ovde, svakako, valja razlikovati i oblasti namernih od područja nenamernih efekata i zajedničkih značenja.

Recimo, najzad, i to da je količina komunikaci-  
onih gubitaka veća kod pojedinaca i društava  
sa nerazvijenom komunikacionom strukturom i  
da se ovi mogu meriti njihovom sposobnošću da  
primaju i prenose različite informacije sa ma-  
njim ili većim gubicima ili iskrivljavanjem po-  
ruka.



---

ŽILBER KOEN-SEAT

---

# PRISUSTVO BIOSKOPSKE PUBLIKE\*

---

Treba samo pogledati reku ljudi koja upravo izlazi iz mračne sale: sve ono što je film pre nekoliko sekundi obavio i potisnuo, sada se ponovo otpušta i dobija svoj raniji oblik: mišići, duša, dosada. Sa udaljavanjem od bioskopa, rukavice i šalovi ponovo dobijaju svoju funkciju; nastaje povratak u mir. Sa lica i pokreta ljudi nestaju oni čudnovati tragovi; u ponovnom dodiru sa drugim ljudima nestaje onaj tvrdokorni izraz usamljenog bioskopskog gledaoca. Emocija koja se pokazuje u ovim pocrvenelim očima, u čelima koja su još zamagljena iluzijama, u zaokupljenim dušama, kao da prestaje, reklo bi se, da se ruga različitosti bića oko sebe. Svako sad ulazi u svoj tajanstveni život i svoje privatno nespokojstvo. I ova mala masa koja je bila sva stopljena u jednu jedinu publiku koja je sasvim jednodušno reagovala — ponovo postaje malo heteroklitno mnoštvo, u kome se pojedinci otrežnjavaju i ponovo počinju da razmišljaju.

Došao je kraj zajedničke emocije.

Tek što se sala ispraznila, ona je već ponovo ispunjena. Tela se nameštaju, disanje se stišava, ostale veze, interesi i brige nestaju: kako one najveće, brige uzbuđenih duša, tako i one najobičnije, brige običnog čoveka. To je i stišavanje svih strasti, izuzev jedne: radoznalosti. Pogledi se usmeravaju, ruke se prekrštaju, na ulaznicama, koje se nalaze u svačijoj ruci, nalazi se samo jedan broj koji se ne menja: opšta radoznalost. To je kraj autonomije.

Emocija, radoznalost, prisustvo publike, reći će neko, to je otrcana stvar. Naravno, postoji velika razlika između emocije koju gledalac isključivo traži u pozorištu i emocije koja gledaoca zahvata u bioskopu, u tom jevtinom kupatilu koje je u stanju da začas razbije dosadu; ali to je pitanje kvaliteta, dok su mehanizmi isti.

\* Odlomak iz knjige „Ogled o osnovama jedne filozofije filma“, koju ove godine objavljuje Institut za film u Beogradu.

---

Radi se u stvari o tome da se putem igre, bez ikakvog rizika, sedeći u fotelji, pribavi sebi jedna tužna ili vesela predstava o životu. Ka tome nas vodi naša radoznalost, a iz toga rezultira emocija. Radoznalost: to je sećanje i očekivanje; jer želja za nečim novim »može da se javi, kako je to vrlo dobro primetio Kondijak (Condillac), tek kad otkrijemo nešto novo i kada mislimo da raspoložemo sredstvima da pravimo još novija otkrića«. Emocija: to je poremećaj u ravnoteži naših duševnih stanja, to je jedna evazija od monotonije kojoj je ova ravnoteža tamnica, to je često nešto vrlo nejasno, ali svakako nešto što se razlikuje od onog izveštačenog i konvencionalnog stanja, koje je u stvari stanje odsustva duše. O kakvom sećanju se ovde radi? O kakvom očekivanju? To je tajna koju skriva prisustvo publike. S druge strane, na kakvu zagonetku treba dati precizan ili, naprotiv, dvo-smlen, misteriozan i prefinjen, odgovor? U tome je problem emocije. Postoje dva aspekta iste kristalne lopte, jedan se sagledava pre, a drugi posle paljenja rampe ili snopa svetlosne projekcije.

Danas, međutim, čitav narod zauzima mesta na kojima su sedele šalice ljudi kultivisanog ukusa. Ta mesta su pre zauzimala uske grupe književnika, mandarina, ljudi od ukusa, aristokrata i njihovih satelita razvrstanih u razne kategorije. U svakoj od ovih vrsta postojale su još podvrste u okviru pojedinih granica, jezika ili epoha. Radilo se, dakle, o »društvima«. Njih je držalo na okupu jedino obeležje otmenosti. Njihove pak satelite često samo želja ili afektacija otmenosti. Razlikujući se od ostalog sveta, ove grupe su bile složene i često u sukobu jedne s drugima. Za svaku od ovih grupa — tradicija i svojevrsna kultura su modelovale ovu otmenost i iznijansirale je. Iz ovoga je proizašla izrazita osobenost svake generacije. Kada se i uspostave mostovi između jedne grupe, ili vrste, i druge — to se događa iz kurtoazije ili koketerije, i to u izvesnom smislu preko ambasada. I tako se dospeva do međusobnog sporazumevanja, do brisanja rastojanja od jednog ili nekoliko stoleća.

Bioskop nema bogzna šta zajedničko sa ovom preciznom izmotancijom. Ovde se radi o brutalnoj i skoro tiranskoj pohlepi nekoliko miliona gledalaca koji svakodnevno idu u bioskop, o priznavanju one neodređene, ali jogunaste radoznalosti, one emocije i njenih ozbiljnih posledica, kao i, s druge strane, onog duševnog nespokojstva pred veličinom fenomena, onoga zla koje raste i zakona koji niču. Sa ove tačke gledišta, barem, ovde je sve drugačije.

Da li je potrebno, radi prethodnog pojednostavljenja problema, da se ukloni sve ono što je specifično novo? Moramo se ipak zapitati da li u-



metnosti koje su utkane u film, koje su kombinovane tako kako dosada nikada nisu bile, moraju da ovoj sintezi daju nova svojstva. Biće potrebno da se ispita ona specifična dislokacija te ogromne mase gledalaca s obzirom na sveopštu prisutnost filmskog spektakla i njegovo ponavljanje; usamljenost i izvesno saučesništvo gledaoca koji je izolovan usled pomrčine i fascinacije; jedna zajednica ili jedna paradoksalna sinergija toliko nagomilanih, kroz vreme i prostor, osamljenosti. Sve to nije beznačajno i mora da se uzima u obzir u završnoj partituri radoznalosti i emocije, ali to nije prava tema, ili, ako hoćete, to nije klasična tema. Da li smo sada, pošto smo ovako ograničili okvir, nešto više napredovali? Naše skladište intelektualnog pribora jedva da nam nudi neka, teško prihvatljiva nađanja o kinematografskoj emociji. Da bi se definicija bioskopa izvela iz zajedničke osnove spektakla — potrebno je da se izvrši revizija pojma gledaoca, ili se, u suprotnom, moramo zadovoljiti neznatnom novinom koja je u srazmeri sa novinom problema.

\* \* \*

Poznato je šta u jednom otmenom gledaocu pripada »divljoj i pohotnoj gorili«, koga Ten (Taine), prema Fageu (Faguet), smatra za našeg pretka. Tačno je da mi idemo na predstavu zbog našeg zadovoljstva, ali »na komediju, da bismo gledali neku lakšu patnju kojoj ćemo da se smejemo, a na tragediju, da bismo gledali neku strašnu patnju kako bismo zbog nje plakali«. Roman, koji je predstava na svoj način, ne bi mogao da izmakne ovom objašnjenju, bez sumnje, tako može da se objasni i radoznalost samog života za život onakav kakvog ga mi obično vidimo oko sebe. A zatim, prizor nesreće drugih koji izaziva smeh ili plač, izazivajući zadovoljstvo u oba slučaja, donosi nam i druge koristi zato što on nagoni na razmišljanje, zato što evocira ljudske probleme i na taj način pruža građu za razmišljanje. Zablude i strasti kada je u pitanju tragedija, poroci i gluposti kada je u pitanju komedija, ali u svakom slučaju ljudska nevolja, i u svakom slučaju nešto što je u najvećoj meri u granicama u kojima naša osećajnost može prijatno da oseća, a naš duh da razmišlja — to bi bile, uglavnom, osnove i granice dramske emocije.

Ova pravilima određena emocija pripada pozorištu. Ona pretpostavlja, to se samo po sebi razume, tragediju ili komediju, i to određeni oblik tragedije i komedije, što će reći brižljivo odabrane karaktere u jednom neophodnom i dobro vođenom zapletu. Nama je za ovo potrebna jedna ogoljena radnja koja izgleda odvojena od života, potrebni su zamršeni konci, protagonisti

i epizodisti, osećanja, rečitost, gestovi, potrebna je ukratko drama, ali artistički doterana i pročišćena, u kojoj će spektakl činiti samo ono što se želelo, samo ono što je režirano. A svemu tome mora da služi jedan jezik i njegov govor. U dramskoj emociji nalazi se radnja i govor drame, dramska napetost i disciplina dramskog izražavanja; i ono osećanje koje nas tera u pozorište, u kojem strasti »opake životinje« igraju značajnu ulogu, u kojem kultura i estetsko osećanje, sa sujetom ili bez nje, čini otmeni i ne uvek iluzorni pokrivač — to složeno osećanje jeste radoznalost koja traži da bude zadovoljena.

Kinematografska emocija, koja pripada gospodinu Svakom, izgleda da ne iziskuje ništa slično. Gde su oni kritičari koji poput sudija, svečano obučeni, zauzimaju svoja mesta da bi prisustvovali pozorišnoj predstavi kao nekoj skupštini? Ko bi bioskopskoj publici pripisao toliko pakosti da ona, kao Aristarh, ide da izoštrava svoj duh u noći? Oni koji idu da gledaju film »koji se daje«, pre liče na klijente neke radionice u koju se ljudi ušunjaju, najradije sami, često iz neodređenih pobuda.

— A je li to to? — reći će oponent. U »non-stop« bioskop se još ulazi kao u vašarsku šatru, na čijim vratima stoji još i izvikivač. Zar ne treba priznati da ovaj spektakl i ne zaslužuje ništa drugo?

U stvari, nestaju uzvišeni i jasni pojmovi. Kod ovog siromašnog rođaka ne ostaje skoro ništa od drame i njenih otmenih obeležja, od dramske emocije i njene zgusnute prefinjenosti. Ali otкуда to da film, koji nam na izgled ne sadrži nikakvu dramu i koji, u izvesnom smislu, ništa ne priča, može da uzbudi ovu neobrazovanu i neobično prijemčivu gomilu? Da li je to jedan novi vid prisustva publike, jedan novi vid spektakla? Pogledajmo tu publiku: to su dokoličari koji traže laku zabavu, blazirani, zatrovani ljudi, to je gomila ljudi novoobogaćenih maštom koji idu naslepo. Ukratko, to su siromašni ljudi koji na razne načine očekuju prolaznu razonodu pošto, kako izgleda, teško podnose gorčinu ili suvoparnost svoga života. I gde su tu onda zajednička sećanja i zajednička očekivanja?

— Nigde, kaže oponent. Ne može se plemeniti naziv radoznalosti dati tom skupu lenjosti. Zar treba da se brinemo i o toj izopačenoj emociji? Vaš gorila je u stvari jedna bedna vrsta guštera. Sav taj svet ima zajedničku crtu: samo neprekidnu brigu da što lagodnije provede vreme posle ručka i da na vreme ide na spavanje. Šta onda ima čudno u tome što jedno tako neodređeno, rasplinuto, prilagodljivo i, ukratko, prostačko zadovoljstvo — odgovara u filmu jednom

tako siromašnom osećanju? Ima tu, znam, uticaja. To je talog jednog traga kratkotrajnog iznenađenja, ili prosto podražavanja, koje proističe iz jedne tako čudne lakoće, jer čovek ipak na kraju podražava bilo šta. A podražavanje znači lenost i opet pasivnost. To je čista veština koja želi da se postavi u duhovnu tradiciju, koja je toliko kolektivna, ili u bogatu emociju, koja je toliko jednostavna i toliko ljudska — da ona može da konvenira jednoj tako neujednačenoj zajednici, i da imaginacija koja se rađa bilo iz tradicije bilo iz emocije, može tako sigurno da pogoduje beskrajnoj raznovrsnosti opšte radoznalosti.

Sve je ovo aristokratsko mišljenje koje miriše na »foaje za publiku« i na crno odelo. Na prvom mestu, izgleda da svako ispitivanje problema filma vodi u čorsokak i biva unapred pomučeno i osujećeno onim što Golsvorti (Galsworthy) naziva »matter of senses« (»stvar osećanja« — prim. prev.). Mi se angažujemo na istraživanju duha, a padamo u salu gde se sve vrti oko odela, držanja, promiskuiteta i mirisa. Ovaj vid fatalnosti čini definitivnu digresiju, with such an extraordinary care has the web of social life been spun... (sa kakvom izvanrednom brižnošću je izatkana mreža društvenog života — prim. prev.).

S obzirom na to da li se o bioskopskoj publici sudi po njenom unutrašnjem ili spoljašnjem izgledu — čini se kao da ona menja svoju prirodu, tako da u prvom slučaju izgleda koherentna, a u drugom: podeljena, pa čak i sasvim dispartna. Sa psihološke tačke gledišta — to je model »organizovane gomile«, s tim što je ona svud prisutna i univerzalna. Ona kao takva traje i vrlo dobro se potvrđuje. Ako je stalno ispitujemo, onda vidimo da se ona stalno negira i opovrgava. Ukratko, ako stavimo jedno pored drugog: kvalitet bioskopske predstave i mišljenje koje mi obično imamo o eliti, onda će se brzo pokazati da su to dve sasvim različite stvari. I mi treba da prezremo jednu ili drugu. Naš sud, pesimističan u oba slučaja, kao i nestrpljenje koje nikako ne možemo da prigušimo, pobuđuju u nama želju za bilo kakvom revolucijom. Po nekim mišljenjima, opšti spas bi se mogao naći bilo u izbacivanju filma iz našeg života, bilo da se u filmu jedne velike noći 4. avgusta odrekne-mo intelektualnih vrednosti<sup>1)</sup>. Postavlja se samo pitanje: ili smo za, ili protiv ove »ogromne rulje ljudi«, o kojoj govori Pegi (Peguy); za ili protiv ove distinkcije, čiji smisao, koji ima dosta šarma, izgleda da leži u tome da se

---

<sup>1)</sup> Aluzija na noć 4. VIII 1789. kada su se feudalci odrekli svojih privilegija (prim. prev.)

izbegne ono što je zajedničko, i da se na taj način stane nasuprot vulgarnom. Ali ako bi Broj u masi bio distingviran, onda se čini da bi ovaj pojam izgubio od onoga po čemu on znači kontrast i eminentnost. Time što se eminentno i visoko ljudsko vezuje za privatnu ličnost svakog pojedinca — ono onda ne može u isti mah biti i opšte, što će reći kolektivno. A to bi dovelo dotle da se humanizam zatvara u ćorsokak i protivstavlja društvenom. Da se pretpostavi ovakva dilema, potrebno je da se misao izgubi u jednom loše postavljenom problemu. Dosada se uzalud kroz revolt otmenih duša ili u odobravanju obične gomile tražila tajna istovremeno fundamentalne zajednice i tako velikog neslaganja naravi.

\*  
\*  
\*

U tome što se film kao skupa, pa i rasipnička industrija, na dosta prizeman način obraća publici od koje treba da dobije svoje klijente, što se dovija da laska njenim pasijama i da je privlači njenim manje plemenitim instinktima, što se prodaje kao roba — u tome nema ništa što bi bilo specifično kinematografsko. Identično zlo zadešava skoro sve oblike umetnosti čim one počnu da se industrijski proizvode, kao i uopšte sve poduhvate koji žive od velikog broja. Film je, bez sumnje, najviše od svih umetnosti u pravu da smatra kako u tome smislu ima jednu fatalnu obavezu. Ali ni pozorište ili, bolje reći, trgovanje scenom, ni muzika, kao ni izdavačka delatnost, često ne mogu da izbegnu ovom pravilu. Praktikuje se čak merkantilno laskanje hipokriziji, luksuzu, sujeti i sreći, favorizuje se jedna sasvim lažna otmenost kolekcionara i diletanata, što je film poslednji počeo da praktikuje. Mada se radi o porocima koji su rašireni svuda, pa i na filmu, oni se ipak, zbog toga što film sve jako uveličava, zbog njegove indiskretnosti, najbolje vide u filmu, a na taj način i još više se šire. Posledica je u srazmeri sa svim efektima filma. Ali originalnost problema nije ovde.

Ova originalnost se ne nalazi ni na drugom zajedničkom mestu: na planu isprobavanja novih tehničkih sredstava. Publika se neprestano povećava, jer film pohlepno prati svaki znak njene naklonosti, jer on u publici nalazi svoj razlog postojanja i svoj izvor zarade. Ovde se radi o komercijalnoj eksploataciji, i ova zarada sama po sebi još ne znači i neki napredak. Zato je razumljivo što se na filmu žuri da se iskoristi svaka iole plodonosna ideja. Pristupa se imitiranju, prepričavanju i parafraziranju svega onoga što je jednom bilo krunisano uspehom; ali brzo se uviđa i kraj strpljenja publike, kao

i njeno nezadovoljstvo. Publika ima veoma proždrljivu imaginaciju, ali ona ima i pamćenje. Ako su mišljenja i podeljena oko toga šta ona voli, svi se slažu u tome da ona loše prima ono što je očigledno otrcano. Treba neprestano unositi novine. S druge strane, napor može da se usmeri i u drugom pravcu: u pravcu dovijanja da se nešto ponovo prepriča, ali sa više sigurnosti i suptilnije veštine. Ovde se ne radi uvek o nekoj velikoj umetnosti, već samo o uvažavanju toka stvari i prirodne naklonosti duha. Ali to malo-pomalo dovodi do raščlanjavanja, usavršavanja, pročišćavanja u izvesnom smislu, a onda i do odabiranja i težnje da se unese više artizma; makar to bilo u pokretu ruke ili skretanju kamere. A onda se i to ispuca. Međutim, formiraju se umetnici, afirmišu se ličnosti čija pojava razbija običnu prosečnost. Trgovačka reklama, koja blešti na svakom drvetu, vrlo rado se ponosila ovim smelostima. Tu se onda umeša i izvesno oduševljenje. Sve ostalo je stvar uspeha jednog pokušaja.

Međutim, isto tako je prirodna i sporost, kao i neizvesnost sa kojom napreduje sama inspiracija. Pravi narodni pesnici, kaže se, mogli su sigurnim instinktom, bez ustupaka i banalnih zahteva, da nađu pravi put do tajanstvenog srca masa. Ali genije narodnih pesnika je spor u formiranju, i niko se ne brine o tome da čeka njegovo rađanje. Očekujući ove pesnike, napredovalo se koliko dobro, toliko i loše. To se vidi kako u filmu, i u poslednjih pedeset godina razvoja spektakla, tako i u toku nekoliko proteklih stoleća koji idu u direktnoj liniji od »paradâ lakrdijaša, deklamacijâ žonglera, vašarskih izvikivača« do Tabarena (Tabarin) i Molijera. Zbog navike da se ide brzo — koja, uostalom, ne podrazumeva i to da i sve ostalo mora da ide brzo — ne smemo zaboraviti početke starije grane dramskog spektakla. »Ovi primitivni spektakli, kako kaže Lanson (Lanson), pantomime, bufonijade, igre klovnova i akrobata, predstavljaju sve ono što je preživelo od grčko-rimskog pozorišta i sa drže početak savremene komedije.« I Molijer i Šekspir su se pojavili na sličnim strujama, koje su na sličan način polazile sa jednog mutnog izvora estetičke demagogije. Čak ni antička umetnost, koja služi kao uzor čistote, nije imala ni urođeno savršenstvo niti izvornu čistotu Atine. Isto tako, i film može da zakašnjava u usavršavanju, pred očima koje su gledale njegovo rađanje, a da to zakašnjanje ne bude odveć veliko, niti znak rđave prirode.

Najzad, ako bismo tražili jednu primarnu emociju, koja bi mogla razumno da odgovara vrlo raznolikoj gomili i da prožima mnoge duše, onda bismo se složili da nikako ne treba da pomišljamo na suptilna osećanja i njihovu uzvišenost

u delima velikih uzora. Jasno je da ova dela daleko prevazilaze kapacitet svesti neiskusne publike; treba imati na umu, kada se pomišlja na to da se večna dela predlože divljenju masa — da ova dela sadrže previše dubine i misaone snage u odnosu na duhovni nivo ovih masa, koje nisu dobro pripremljene da u tim delima nalaze neka otkrića dostojna divljenja; da g. Svako ima potrebe za mišljenjem koje bi bilo skromnije; i više prilagođeno onome što on još jeste. »Ja čak neću reći, pisao je Alen (Alain), da se oni koji vole boks varaju u proceni uzvišenog; oni jednostavno idu pravo ka lepoti o kojoj mogu da sude... Kada bi se čuda umetnosti, koja se uzdižu iznad običnog majmunisanja, pokazala tako jasno kao udarac pesnice koju zadaje čovek u ringu, gomila bi onda išla u pozorište i na koncerte isto kao što sada ide na boks mečeve.«

Ali šta to radi određena elita na ovim bioskopskim predstavama? Možemo se pitati i šta ova »elita« otkriva u bioskopu. Jer ona, odnedavno, ide u bioskop, i to svuda. Danas se ne može naći bioskopska publika u kojoj se ne nalazi gro otmenih gledalaca, kao što se nekada u bioskopu nije mogao naći neki otmeni gledalac bez određenog opravdanja. Dugo vremena je bilo dosta nedostojno da se jedno veće svog slobodnog vremena svesno posveti obamrlosti i šokantnoj smesi mehaničkog spektakla. Trebalo je da predavanja počnu odveć rano. Da je lista pozorišnih predstava iscrpena, da koncertne sale budu prepune. Migrena i kiša, kao oblici klonulosti, igrale su takođe prigodnu ulogu. Veće se »gubilo« pred ekranom u nekoj vrsti nedefinljive anonimnosti. Ove stvari su se znatno izmenile. Može se dopustiti da su tome doprineli kako poboljšan kvalitet nekoliko filmova, tako i popuštanje strogosti nekih moralnih normi, ali problem u celini ipak ostaje.

Pre svega, bilo je dosta jasno zbog čega je elita išla u bioskop. Pošto je bioskop, neopozivo, postojao, trebalo je da ona izbliže pogleda šta treba u ovoj stvari da bude njen zadatak vladajuće klase. Zar ona nije bila prosvećeno javno mnjenje, »obrazovana klasa, koja je procenjivala, koja je odlučivala o tome šta je trebalo činiti, i koja je to činila?« Ona je, istini za volju, tu unosila i malo zavisti, i imala je, pred tom čarobnom igračkom, koja je bila namenjena gomili, nejasno osećanje velikog negiranja pravde.

Međutim, film je odbacio svaku pokroviteljsku intervenciju, kao i svako obeshrabrivanje. Celokupni genije lepe književnosti i lepih umetnosti, kao i sva snaga starih i plemenitih slugu duhovne aristokratije, nisu u stanju da filmu nametnu bilo kakvo doktrinarstvo. Da su to i po-

kušali — osećali bi se kao oni smešni odrasli ljudi koji žele da se igraju, a i da rukovode igrom koju su izmislili »mališani«. A ono što je neumoljivo u igri — jeste upravo dečiji animizam. Ne radi se više, to je očigledno, o tome da se treba još povijati uz »gornju« manjinu, već baš o tome da se ostane u srcu publike. Ono što ostaje misteriozno, jeste činjenica da elita u filmu nalazi izvesno morbidno zadovoljstvo, jednu vrstu prijatne degustacije duhovnog mediokritetstva. Ne možemo propustiti a da ne zapazimo ovu neobičnost: s jedne strane imamo stalne proteste protiv ovog spektakla, a s druge stalno prisustvo elite u bioskopu i njeno odbijanje da ga napusti. Može se verovati da bi film, kada bi svaki duh dostojan ovog imena bio ubeđen da je jednom zasvagda prevaren od naših ekrana, — verovatno, zajedno sa njegovom mrčnom trgovinom bez oklevanja otišao da u sjaju bogatih kvartova, ili na periferiji velikih gradova, unosi druge oblike estetičke nemilosti i zabavljanja. On se ne bi prikazivao ni na selu, ni na Akademiji; a dobra publika bi nastavila da ide na spektakle dostojne ovog imena.

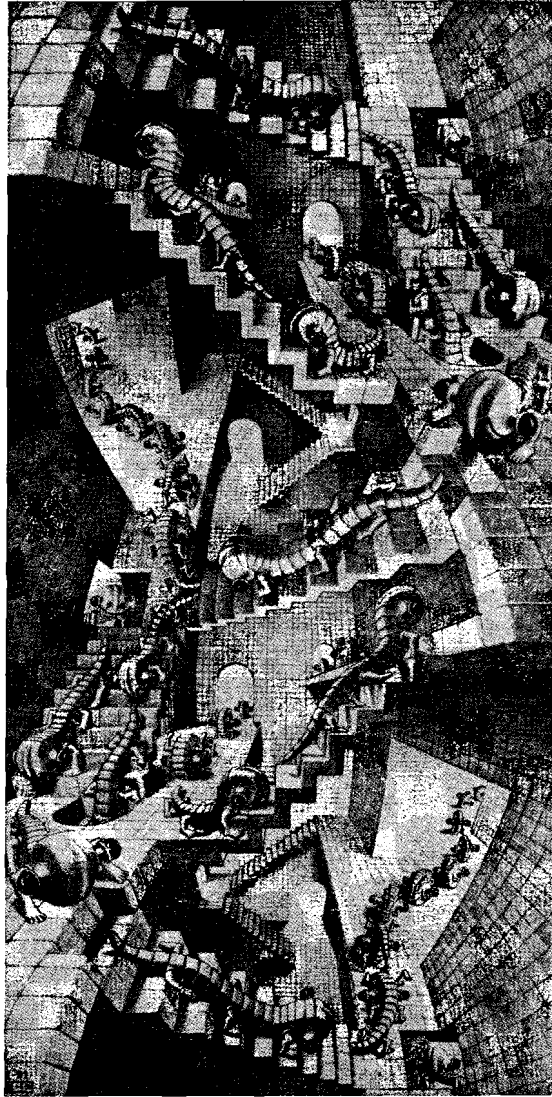
Prema tome, srž konflikta se ne nalazi možda u materiji čiju supstanciju i gustinu uzalud težimo da rasvetlimo da bismo je prikazali »širokoj publici« — već u problemu onih duhova koji su izgubili osećanje svoje superiornosti jer su dopustili da ih, svesno ili nesvesno, zavedu ove lake, plitke i fantastične slike? U toj perspektivi, teškoća bi se svela na jednu tvrdokornu iluziju. Kada inteligencija zahteva od filma plemenitija zadovoljstva — ona se onda samo pokorava jednom običaju. Zapanjena što je pokrenuta, ona izneverava emociju koja je očarava i rastužuje u isti mah. Odbijajući ipak da se suzdrži, ona će se složiti sa misterioznom svešću da smo i protiv naše volje u stanju srca i duha koje odgovara našoj situaciji. Ova patnja, koja se tako dobro podnosi, samo je živi osećaj jedne r a z o n o d e i jedne rekreacije u sirovom stanju, povratak *sveopštoj* i zajedničkoj iskrenosti. Kao da su ljudi i pred snom svi jednaki.

Ostaje ipak neodoljiva popustljivost prema filmu koja puni sale, nedisciplinovanost naših intencija, popustljivost koju odmah prekoreva naša sramežljivost, ostaje sama ta sramežljivost... Naše slabosti ostaju pored naših zahteva razuma. No i pored tolikih izgovora, kojima se daje najrazličitiji oblik razloga, pravi uzročnici šokova koji nas uzbuđuju ostaju nerasvetljeni. Ako je tačno da naša emocija, koja je prikovana za naše uspomene, zavisi od slučaja naših sudova, njihovog bogatstva i, u isto vreme, od slučaja koji ih prati — mi onda o njoj i ne možemo znati nešto više. Ima još mnogo misterije u vezi sa onim delom nas samih koji je budan za vreme

spektakla. Nije sigurno da je naša radoznalost uvek samo pohlepa duha (u smislu uvek istog i uvek gorkog naprezanja ka »bogatstvima« koja se priželjkuju, i, samim tim, unapred znaju). Mi skoro ništa ne znamo o našim uspomenama. Možeće je da se naša radoznalost javlja samo kao čista sposobnost primanja, a da omalovažavanja koje ona praktikuje nisu i definitivna prepreka za eventualna otkrića. Tradicionalna i dugo vremena uobličavana priroda naših omalovažavanja nameće se i našoj inteligenciji i našoj logici. Ali to ne znači nužno da je ona u stanju da neopozivo, ma bilo to i tokom nekoliko vekova, u našoj vrsti izmeni onaj tako reći prazni oblik ove neobične matrice ideja koja se upravo naziva imaginacija. Kao što se ne može izmeniti ni pasivna radoznalost koju zemlja ima u odnosu na seme, niti priroda istrošene imaginacije zemlje koja je u biljkama. Film bi mogao otkriti ili probuditi, ili prosto na svoj način, pre svega zaslepljujući, osvetliti jedan oblik otkrića koje bi bilo tako elementarno da bi moglo stvarno da bude zajedničko. Ako se, dakle, smatra da je čovek s početka ovog našeg stoleća, poveden i zaveden izvesnom čarolijom, pridobijen ili vezan izvesnom vezom, — postao, umnogome, čovek bioskopa, onda ne možemo biti ravnodušni prema identifikovanju jedne radoznalosti koja je mnogo manje naučna — a, razume se, — i mnogo čistija, konfuznija, ali i prirodnija, i naročito beskrajno opštija od bilo koje druge radoznalosti.

(Sa francuskog MIHAILO VIDA KOVIĆ)





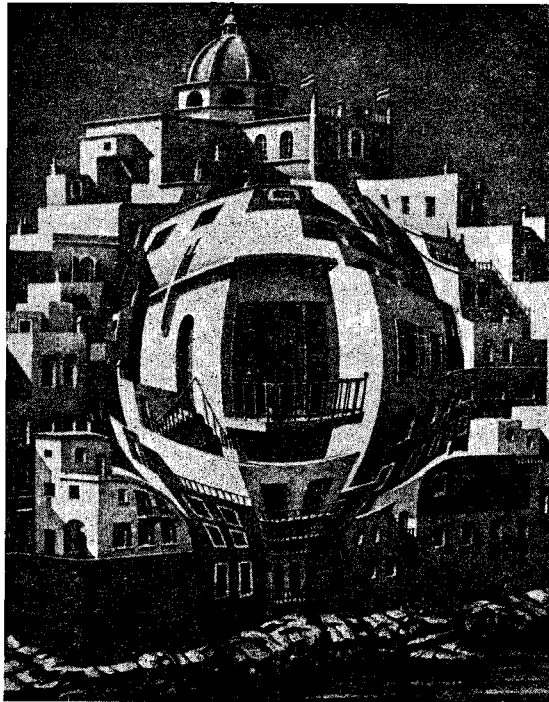
---

IV DEO

---

# ISTRAŽIVANJA

---



---

ANĐELKA MILIĆ

---

# PROMENE U REKREATIVNIM AKTIVNOSTIMA U PORODICI\*

---

Sa sve većim tehnološkim napretkom čovek dobija sve više slobodnog vremena koje može da posveti aktivnostima po sopstvenom izboru shodno svojim intimnim željama i interesovanjima. Doduše, slobodno vreme kojim pojedinac raspolaže u sadašnjoj etapi razvoja nije još u pravom smislu slobodno. Obavljanje niza poslova i obaveza koje su nametnute savremenom organizacijom i načinom života, kao i niz nerešenih problema otežavaju korišćenje slobodnog vremena ili ga u znatnoj meri skraćuju. No, i u ovom nepotpunom vidu pojava slobodnog vremena znatno je uticala da se promene navike i shvatanja u odnosu na način vođenja života i doprinela razvoju niza novih potreba.

Ove promene posebno su pogodile porodicu, s obzirom na to da pojedinac svoje slobodno vreme pretežno provodi u porodici i sa porodicom. Otuda se često, u savremenim studijama, porodica karakteriše kao sfera slobode, nasuprot sferi rada u kojoj vladaju odnosi prinude i otuđenosti. U ovakvim interpretacijama ide se često tako daleko da se zaboravlja da sloboda pojedinca u porodici ne može biti ostvarena u potpunosti, niti pak može da predstavlja pravu slobodu ukoliko u ostalim oblastima postoje i dalje dominacija i eksploatacija. No, ovo smo pomenuli više kao ilustraciju značaja koji se pridaje rekreativnoj sferi u porodici, a ne sa

\*) Rezultati, koje iznosimo u ovom radu, dobijeni su u istraživanju koje je sprovedeno u porodicama zaposlenih u Zavodima Crvena zastava, Kragujevac. Cilj ovog istraživanja bio je ispitivanje porodične transformacije i njene povezanosti sa mestom porodice u društvenoj strukturi. Ispitivanjem je obuhvaćeno 117 porodica svih kategorija zaposlenih.

namerom da dokazujemo istinitost ili neistinitost ovih tvrdnji. Namera nam je da se u ovom uvodnom razmatranju zadržimo na jednom konkretnijem pitanju: da razmotrimo kakve promene u porodičnom životu donosi ova opšta preraspodela vremena na vreme rada i vreme odmora i razonode, te da na taj način dođemo do realnije procene značaja rekreativnih aktivnosti za porodicu i njenu transformaciju. Istovremeno pokušaćemo da damo neke osnove od kojih treba poći u stvaranju idealne tipske konstrukcije pomoću koje bi se empirijski pratio proces promene u ovoj porodičnoj oblasti.

Znatno skraćivanje radnog vremena kao i sve masovnije korišćenje tehničkih dostignuća u obavljanju domaćih poslova učinili su da se slobodno vreme svih članova porodice poveća i time stvori prostor za primenu nove vrste aktivnosti u porodici — rekreacije. Uvođenje relativno nove aktivnosti zahteva sa svoje strane i izmenu dotadašnje organizacije i načina života u porodici. Sa druge strane, nova aktivnost zahteva i odgovarajuće odnose između članova porodice, a to podrazumeva promenu shvatanja i vrednosti pomoću kojih se regulišu uloge i definišu položaji članova porodice. Svaki član mora da nađe svoje odgovarajuće mesto u sklopu nove aktivnosti, a to nužno zahteva redefinisavanje i menjanje obrazaca i vrednosti kojima su bile regulisane uloge članova u već postojećim aktivnostima. U tom smislu sama pojava ove nove aktivnosti, potreba da joj se nađe odgovarajuće mesto u sklopu porodice i njene organizacije, zahteva temeljniju transformaciju porodice, te je i sa ovog šireg aspekta ispitivanje rekreacije vrlo značajno.

Međutim, u ovom slučaju, analiza će biti ograničena na jedan uži i konkretniji cilj: da se ispita stvarni stepen promene u oblasti porodične rekreacije i da se na osnovu dobijenih podataka utvrdi u kojoj meri se u našoj porodici tradicionalan obrazac ponašanja i shvatanja u ovoj oblasti porodičnog života zamenjuje savremenijim.

Da bi ovako definisan zadatak bio ostvaren, mora se poći od opštijeg hipotetičkog okvira. Ovakav okvir treba da sadrži, u prvom redu, pretpostavke koje se odnose na objektivno stanje, mogućnosti i uslove koje naše društvo u celini pruža za obavljanje rekreativnih aktivnosti, a sa druge strane, pretpostavke koje se odnose na stepen usvajanja savremenih potreba i navika u ovoj sferi. Pri tom, subjektivan odnos prema promeni može da bude kako pokretač, tako i prepreka za ostvarivanje progressa. Drugim rečima, ovo opšte razmatranje trebalo bi da pokaže u kojoj meri postoji raskorak između moguć-

nosti, i njihovog korišćenja od strane pojedinaca kao članova porodice i porodice u celini.

I slobodno vreme i rekreativne aktivnosti, kako se danas primenjuju, vezane su za urbanizaciju i njen razvoj. S obzirom na naš dosadašnji stepen razvoja u ovom domenu, možemo smatrati da su ostvareni neki neophodni uslovi za upražnjavanje savremene rekreacije u porodici. Iznoseći ovu pretpostavku, imamo na umu postojanje niza institucija čiji je osnovni zadatak organizacija slobodnog vremena za velike mase gradskog stanovništva, kao što su sredstva masovnih komunikacija, a zatim i niz drugih ustanova u sferi kulture, kao što su pozorišta, bioskopi, biblioteke, izložbe itd. U poslednje vreme, naročito sa razvojem robnog tržišta, može se primetiti i kod nas stvaranje »tržišta« zabave i razonode, pojava »industrijske« zabave i sl., što karakteriše razvijenija zapadna društva. Isto tako, značajne mogućnosti na ovom planu pruža sve masovniji razvoj sporta i mnogobrojni sportski klubovi i organizacije. Najzad, mnogobrojne dobrovoljne organizacije, udruženja, kao i političke organizacije daju mogućnosti za aktivno i stvaralačko korišćenje slobodnog vremena, ukoliko pojedinci imaju interesovanja za takvu vrstu aktivnosti. U ovom momentu ne možemo ulaziti u detaljniju analizu karaktera i sadržaja razonode koje nude ove raznovrsne ustanove i organizacije i u ulogu i mesto takvog načina korišćenja slobodnog vremena u sklopu društvenih odnosa koji se razvijaju u našem društvu, već smo ovim nabranjem hteli samo da pokažemo raznovrsne mogućnosti koje postoje, što dozvoljava zadovoljavanje različitih individualnih navika, ukusa i potreba.

Međutim, za naše istraživanje ova opšta konstatacija nije dovoljna jer se pojedine gradske celine bitno razlikuju po stepenu razvijenosti u ovom pogledu, po broju ustanova ove vrste, njihovom kvalitetu i sl., što je svakako uslovljeno specifičnostima vezanim za njihov razvoj u prošlosti. Pošto su ovim istraživanjem obuhvaćene porodice koje žive u određenoj gradskoj sredini, Kragujevcu, to moramo voditi računa o posebnim uslovima i mogućnostima koje ova sredina pruža za obavljanje rekreativnih aktivnosti. Činjenica da je Kragujevac imao značajnu ulogu u prošlosti, kao jedno od kulturnih i političkih središta Srbije, podrazumeva da u gradu postoji već odranije razvijena mreža kulturnih i zabavnih institucija i da je ovo nasleđe u toku posleratnog razvoja obogaćeno i prošireno tekovinama koje je doneo savremeni razvoj. Istorijsko-dokumentaciona građa o prošlosti grada ukazuje na postojanje bogate tradicije ove vrste i masovno učešće građana u različitim oblicima društvenih

aktivnosti i kulturnih manifestacija. Ovi momenti mogu biti od velikog značaja za današnju situaciju i tempo promene kroz koju prolaze ispitivane porodice.

Očigledno je da ovim razmatranjem nisu iscrpeni svi uslovi i činioci od kojih zavisi proces transformacije u rekreaciji. Teškoće i prepreke koje leže na putu ostvarivanja savremenijeg odnosa prema ovim aktivnostima treba tražiti, pre svega, u postojanju niza nerešenih problema sa kojima se suočava većina naših porodica, počevši od nedovoljnih materijalnih sredstava, preko nerešenih stambenih pitanja, do nerazvijene mreže ustanova koje bi svojim uslugama omogućile članovima porodice, a posebno zaposlenoj ženi, da slobodno vreme provede stvarno u odmoru i rasonodi, a ne u obavljanju domaćih poslova. U takvoj situaciji postaje još neophodnija promena shvatanja i navika, moralnih načela kojim se reguliše život u porodici, kako bi se subjektivnim angažovanjem pojedinaca nadomestio nedostatak objektivnih uslova u porodici za aktivno korišćenje slobodnog vremena.

Proces promene navika, shvatanja i vrednosti nije jednostavan i lak, a naročito kod stanovništva koje je skoro urbanizovano i koje nastoji da u novoj sredini održi obrasce seoskog načina života.<sup>1)</sup> Posleratni period razvoja, i pored toga što je doveo do niza dalekosežnih i temeljnih promena u celokupnom društvenom životu, ipak je nedovoljan za postizanje snažnijih promena u shvatanjima i vrednostima, a pogotovu kada se radi o skoro urbanizovanom stanovništvu. Ova je činjenica veoma značajna za objašnjenje usporenog tempa promene u ovoj oblasti porodičnog života, a svakako i porodične transformacije u celini.

Prethodna razmatranja imala su za cilj da se u najopštijim crtama shvati značaj rekreacije za promenu porodice u celini, kao i uslovi u kojima se odvija njena transformacija. Pre nego što pređemo na analizu dobijenih podataka, ostaje još jedan zadatak: da se odrede osnovni pojmovi koji će biti upotrebljeni u analizi. To se, pre svega, odnosi na pojam rekreativnih aktivnosti, a zatim na definisanje, u najopštijem vidu, karakteristika savremenog i tradicionalnog načina korišćenja slobodnog vremena, što će omogućiti merenje promene u ispitivanim porodicama.

Pod rekreacijom u najširem smislu podrazumevaju se pojedinačne ili skupne aktivnosti člano-

<sup>1)</sup> Dr Cvetko Kostić razmatra posebnu pojavu u našim uslovima razvoja tzv. „poseljačivanje” gradova, koje nastaje doseljavanjem velikog broja seoskog življa, koje donosi svoju tradicionalnu kulturu i način života i nameće ga malobrojnom gradskom stanovništvu. Dr Cvetko Kostić. Sociologija sela, Beograd, 1969.

va porodice koje se preduzimaju u slobodnim časovima radi razonode i odmora. Međutim, ova odredba rekreacije, zbog svoje sveobuhvatnosti, nije bila pogodna za ovo istraživanje. Njena primena zahtevala bi detaljna istraživanja svih vidova zabave i odmora, svih načina korišćenja slobodnog vremena članova porodice, a to već znači ulaženje u studiju budžeta vremena. Stoga smo morali da unapred izvršimo izvesna sužavanja i da se opredelimo za posmatranje samo određenih i karakterističnih oblika rekreacije. Izbor je pao na one rekreativne aktivnosti koje se obavljaju izvan porodice, odnosno preciznije — izvan domaćinstva u kome porodica živi, pri čemu u njima mogu da učestvuju kako pojedini članovi porodice, tako i svi zajedno. Za ove oblike porodične rekreacije popularno se upotrebljava termin »izlazak«. Ovim terminom ćemo se poslužiti u ovoj analizi da označimo sve one raznovrsne oblike vankućne rekreacije počevši od tradicionalno uobičajenih poseta rođacima i prijateljima do poseta raznim kulturnim i javnim priredbama i drugim javnim ili privatnim mestima za zabavu i odmor. U odnosu na način primene ove vrste rekreacije razlikovaćemo tri oblika: odvojenu rekreaciju muža, odvojenu rekreaciju žene i zajedničku rekreaciju, kada izlaze oba supružnika zajedno, sa decom ili bez njih.

Sužavanje ispitivanja na samo jedan oblik rekreativnih aktivnosti može da utiče na potpunije i celovitije saznanje o načinu obavljanja ove aktivnosti u porodici i njenom ukupnom sadržaju. Međutim, kada smo se odlučili na ovaj korak, smatrali smo da se nedostatak potpunosti posmatrane pojave može nadoknaditi izborom onog oblika rekreacije za koji se pretpostavlja da u najvećoj meri karakteriše promenu koja se dešava u ovoj oblasti. Polazeći od određenih teoretskih pretpostavki, čini nam se da u pravo izlasci predstavljaju takav oblik rekreacije.

Prethodno smo napomenuli da je pojava slobodnog vremena povezana sa stvaranjem mnogobrojnih institucija u gradovima koje su preuzele ulogu organizatora rekreacije. Pojava ovih institucija dovela je do radikalnog preobražaja u domenu rekreacije jer su razonoda i odmor premešteni iz porodičnog kruga u širu javnost. Sa promenom sredine u kojoj se odvija rekreacija povezan je niz drugih značajnih novina koje su činile, a i danas čine, da izlasci kao oblik rekreativne aktivnosti u porodici imaju vrlo značajno mesto i ulogu u procesu osavremenjavanja ove oblasti, a i porodice u celini.

Sa ovakvom vrstom rekreacije povezano je najpre trošenje određenih sredstava porodičnog budžeta, i ukoliko izlasci postaju redovitiji i češći,

utoliko i sam porodični budžet, njegova raspodela, trpi značajnije izmene. Ovaj momenat je vezan za opštu komercijalizaciju koja prati život savremenog čoveka, te u tom opštem kretanju ni ova oblast ne ostaje pošteđena. Međutim, ovaj materijalni aspekt koji se povezuje sa savremenom rekreacijom nije sam po sebi toliko značajan, koliko je značajan kao indikator promene same porodice i odnosa prema rekreaciji. Naime, rashodi u budžetu porodice koji odlaze na stavku rekreacije pokazuju da se ona više ne smatra kao luksuz, pa prema tome i kao nešto nepotrebno, već, naprotiv, da su ove aktivnosti postale svakodnevni deo života, te se i rashodi za njih tretiraju kao normalna potreba i unapred kalkulišu u troškove. Istovremeno, ovaj vid potrošnje, ukoliko postaje redovitiji, utoliko više zahteva promene u načinu života porodice uopšte.

S druge strane, ovakav izbor rekreativnih aktivnosti koje će se posmatrati, koristan je i za sagledavanje jednog drugog aspekta promene. Posmatranje učestalosti izlazaka i njihovog sadržaja omogućava da se ispituju odnosi između supružnika, promene na planu porodične ideologije i vrednosnog sistema. Upravo oblast rekreacije predstavlja sferu u kojoj se najjače ispoljavaju elementi tzv. »dvojnog morala« u odnosima između polova, kao karakteristike tradicionalnog uređenja porodice. Izlazak u javnost svih članova porodice, kontakti i saznanja do kojih se na taj način dolazi utiču u značajnoj meri na promenu tradicionalnih shvatanja i odnosa u ovom domenu i na stvaranje ravnopravnijeg i humanijeg odnosa između supružnika. U tom pogledu proučavanje rekreacije predstavlja vrlo pouzdan indikator promene u odnosima između članova u porodici.

Proučavanje izlazaka kao i sve novine koje ovaj oblik rekreacije unosi u porodicu utoliko je značajniji u našoj sredini zbog izvesnih specifičnosti u razvoju. S obzirom na relativno skoru urbanizaciju, ispitivanje izlazaka kao posebnog oblika rekreacije omogućava da se vrlo direktno uđe u probleme transformacije u ovoj oblasti i istovremeno oceni stepen promene u odnosu na tradicionalne oblike ponašanja.<sup>3)</sup>

<sup>3)</sup> Ova tendencija, koju mi označavamo kao savremenu za našu sredinu, može izgledati protivurečna u odnosu na novije nalaze u ovoj oblasti u razvijenijim zapadnim društvima. Tako, na primer, Rizman pokazuje da se u srednjim slojevima američkog društva sve više javlja tendencija da se rekreacija vraća u kućne okvire, bilo kao posledica razvoja televizije, ili kao širenje raznih hobija i umeća. No, on ne poriče da je u prethodnim fazama razvoja industrijskog društva tendencija korišćenja slobodnog vremena u javnim ustanovama i na javnim mestima uopšte bila izrazita. Riesmann: *Usamljena gomila*, Beograd, 1965. S obzirom na to da je ovaj proces kod nas počeo da se zbiva istovremeno kada i razvoj televizije i



Iz ovih razmatranja može se već nešto zaključiti u pogledu karakteristika pojedinih tipova rekreacije na osnovu kojih će se meriti promene koje se dešavaju u ovoj oblasti. Prva konstatacija, i istovremeno najopštija, bila bi da je rekreacija u ovom svom današnjem vidu bila nepoznata ili bar za većinu članova nepristupačna u tradicionalnim porodičnim odnosima. U većini, ona se preplitala i utapala u druge, važnije aktivnosti. A to, drugim rečima, znači da u porodici tradicionalnog tipa rekreativne aktivnosti, onako kako smo ih odredili, nisu bile redovno i sistematski primenjivane, nisu postojala određena materijalna sredstva, niti u dovoljnoj meri razvijene pogodnosti za njihovo primenjivanje, i najzad, pravila i norme ponašanja ograničavali su pojedine članove u pogledu mogućnosti izražavanja i zadovoljavanja svojih potreba i interesa ove vrste ili im čak sasvim uskraćivala takva prava.

Nasuprot ovakvom stanju u tradicionalnoj porodici, u savremenoj se porodici razvijaju novi odnosi i sadržaji u domenu rekreacije. Pre svega, za savremenu porodicu je karakteristična pojava *komercijalne rekreacije*, i to ne samo kada se radi o izlascima već i u slučaju aktivnosti koje se obavljaju u porodici, kao što su razne vrste kolekcionarstva i hobija. Naravno, to ne znači da tradicionalni, nekomercijalni oblici rekreacije iščezavaju, već samo da novi dobijaju primat postajući dominantan oblik provođenja slobodnog vremena. Ova promena ukazuje, s druge strane, i na promenu u samom *sadržaju* rekreacije, izbor se proširuje, te postaje moguće da se u slobodnom vremenu zadovolji najšira skala interesovanja i kulturnih potreba. A istovremeno ovakva raznolikost sadržaja postaje sve neophodnija s obzirom na jednoličan i vrlo specijalizovan rad u oblasti proizvodnje.

Druga, takođe vrlo značajna razlika između tradicionalnog i savremenog korišćenja slobodnog vremena tiče se promena u odnosima članova porodice. Kao i u nizu ostalih aktivnosti, starija porodice gubi svoj izrazito privilegovani položaj i kada je reč o rekreaciji, mogli bismo reći, izvesnu vrstu monopola. Demokratizacija odnosa ispoljava se na taj način što svi članovi stiču pravo da učestvuju u rekreativnim aktivnostima, te se tako stvara nov model zajedničke rekreacije. Ova promena je naročito snažna u pogledu učešća žene, koja je u tradicionalnoj porodici bila strogo ograničena na susedske i rođачke kontakte i posete. Naravno, razvoj u

drugih sredstava masovne komunikacije, to nije isključeno da i u našoj sredini izlasci kao oblik rekreacije budu manje zastupljeni nego što se očekuje, ali to nikako ne znači da oni ne predstavljaju, bar za sad, pouzdan indikator savremenijih kretanja u ovoj porodičnoj oblasti.

ovoj oblasti nije došao do te tačke, bar ne kod nas, da se shvatanja o potpunoj ravnopravnosti žene u porodici stvarno realizuju, a samim tim obezbedi i njena puna samostalnost i sloboda u izboru rekreativnih aktivnosti. Međutim, prilikom građenja instrumenta koji treba da posluži za merenje promene i ovakva situacija, bez obzira na to koliko je nerealna u datoj sredini i vremenu, mora se uzeti u obzir da bi se ocenio postignuti stepen promene u odnosu na optimalne perspektive.

Najzad, poslednji elemenat ove idealno-tipske sheme, na kojoj će se bazirati tipologija porodica, jeste učestanost izlazaka u porodici. U tradicionalnoj porodici, kako smo već istakli, izlasci radi provoda i razonode neredovni su, a naročito kada se radi o zajedničkim porodičnim izlascima. Pa čak i kada se čine, oni imaju više karakter društvene obaveze nego što im je cilj zadovoljavanje individualnih potreba. U savremenoj porodici treba, međutim, očekivati veću učestanost, redovitost izlazaka, i to kako onih pojedinačnih, tako i zajedničkih. Međutim, u pogledu ovog poslednjeg kriterija moraju se staviti izvesna ograničenja. Naime, ovaj elemenat nije odlučujući za diferenciranje porodica u određeni tip, već ima značaja samo ukoliko se poveže sa prethodnim kriterijima. Ovo ograničenje proističe iz činjenice da redovitost izlazaka u određenoj porodici zavisi od niza činilaca i uslova, naročito materijalnih prilika u kojima porodica živi. Iz tog razloga, manji broj izlazaka ne mora da znači da u porodici nije došlo do promene, bilo da se ona izražava u odnosima između supružnika, njihovih naprednijih shvatanja ili u sadržaju izlazaka.

## Metod i tehnika

Prethodna razmatranja pokazuju da je za utvrđivanje stvarnog stanja i tempa promene u ovoj oblasti nužno izvršiti upoređenja i analize koje će pokazati: 1) stepen promene aktualnog ponašanja supružnika i 2) stepen promene u shvatanjima i vrednostima koje se odnose na ovu oblast porodičnog života. U operacionalizaciji istraživanja ova dva zahteva mogu se ostvariti tako da se promena u rekreaciji posmatra u njenim dvema dimenzijama — učestanosti i sadržaju, a sa druge strane, u promeni shvatanja i vrednosti supružnika u odnosu na ovu porodičnu aktivnost. Istovremeno posmatranjem i merenjem učestanosti izlazaka može se utvrditi i stepen promene u odnosima supružnika i to upoređivanjem broja njihovih zajedničkih i odvojenih izlazaka.

Skala za merenje učestanosti izlazaka napravljena je na taj način što su date tri posebne serije pitanja, jedna za zajedničke izlaske supružnika i druge dve za odvojene. Svaka od ovih serija sadrži nekoliko uobičajenih modaliteta izlazaka u našoj sredini. Na osnovu odgovora ispitanika došlo se do nekoliko najčešće upotrebljanih vremenskih jedinica za označavanje učestanosti izlazaka. Svaka od tih vremenskih jedinica dobila je odgovarajući broj bodova, i dući od one koja označava najčešću primenu izlazaka, koja je dobila pet bodova, do najređe, jedan bod. Za muževljevu odvojenu rekreaciju učinjen je obrnut postupak u davanju bodova, tako da su vremenske jedinice koje su označavale češće izlaske dobile manji broj bodova od onih koje pokazuju ređe. Zatim su prema ovoj skali bodovani odgovori ispitanika i izračunata srednja vrednost koja izražava učestanost izlazaka i odnos između zajedničke i odvojene rekreacije supružnika. Konačan broj bodova označava mesto porodice na skali tradicionalno-savremene rekreacije.<sup>3)</sup>

Sličan postupak je primenjen i u merenju sadržaja rekreacije, samo što su ovom prilikom bodovane samo one vrste izlazaka koje se u porodici najčešće čine. Bodovi su davani tako da one vrste izlazaka koje su tradicionalnog karaktera, kao što su posete rođacima ili prijateljima, dobiju najmanji broj bodova — jedan, a one koje su više komercijalnog karaktera najviše — pet bodova. Sabiranjem bodova dobija se srednja vrednost, koja u ovom slučaju izražava tradicionalnost, odnosno savremenost sadržaja izlazaka.

Da bi ceo postupak bio jasniji, iznećemo procentualnu zastupljenost ispitivanih porodica u pojedinim tipovima rekreacije prema učestanosti i sadržaju. Ovaj prikaz istovremeno će ukazati i na osnovne tendencije promene i njene karakteristične crte u našoj sredini.

Tabela 1. Tipovi rekreacije

Rekreacija prema učestanosti (%)

Tradicionalan	Više tradicionalan		Više savremen		Savremen		Ukupno		
3	2,56	60	51,28	54	46,16	—	—	117	100,0
Rekreacija prema sadržaju									
42	35,90	67	57,27	6	5,13	1	0,85	116	100,0

<sup>3)</sup> Skala sadrži četiri tipa: tradicionalan, više tradicionalan nego savremen, više savremen nego tradicionalan i savremen tip. Dva srednja tipa predstavljaju u stvari prelazne tipove u odnosu na dva ekstremna. Ista skala upotrebljena je i za merenje rekreacije prema sadržaju.

Distribucija prema tipovima pokazuje u oba slučaja dosta jedinstveno ponašanje ispitivanih porodica u domenu rekreacije. Javlja se izrazita dihotomizaciju u dva tipa, pri čemu postoji razlika između dveju posmatranih dimenzija u odnosu na to u kojim se tipovima vrši grupisanje. Kod rekreacije prema učestanosti oko 97% ispitivanih porodica ravnomerno se raspoređuje u dva prelazna tipa, dok je učešće u oba ekstremna tipa zanemarljivo. Kod rekreacije prema sadržaju oko 92% pripada tradicionalnijim tipovima, tradicionalnom i više tradicionalnom, dok je učešće u savremenijim tipovima u ovom slučaju potpuno zanemarljivo.

Šta se na osnovu ove osnovne raspodele može reći kao zaključak ili, preciznije, opšti utisak u pogledu načina obavljanja rekreacije u porodici i njenom mestu u sklopu ostalih aktivnosti? Posmatranje frekvencije izlazaka kao i odnosa koji se uspostavlja između zajedničke i odvojene rekreacije supružnika — pokazuje da su izlasci postali svakodnevni oblik porodične rekreacije i da je demokratski obrazac u takvim situacijama u priličnoj meri usvojen. Ovo naročito važi za porodice koje pripadaju više savremenom tipu rekreacije, gde se već može konstatovati postojanje značajne promene u supružanskim odnosima.

S druge strane, poređenje između učešća ispitivanih porodica u pojedinim tipovima rekreacije prema učestanosti i prema sadržaju pokazuje vrlo ubedljivo da se transformacija ove porodične aktivnosti još nalazi u početnim fazama. Promena u sadržaju zaostaje po svom intenzitetu od promene u učestanosti izlazaka, što najbolje ilustruje podatak da tradicionalne, nekomercijalne vrste izlazaka, kao što su posete rođacima, prijateljima i susedima, imaju primat.<sup>4)</sup> Ako bismo hteli da damo karakteristiku promene koja se sada dešava, mogli bismo reći da je za ovu fazu svojstveno postizanje određenog nivoa kvantiteta, povećavanje učestanosti izlazaka, a da dalji razvoj treba da dovede i do kvalitativne promene u sadržaju izlazaka.

Međutim, dostignuti stepen promene je u svakom slučaju ohrabrujući za dalji tok transformacije ako se uzme u obzir da u našoj sadašnjoj situaciji ne postoje neki neophodni preduslovi za razvoj niza aktivnosti savremene porodice.<sup>5)</sup>

<sup>4)</sup> Podaci iz istraživanja pokazuju da na prvo mesto u strukturi izlazaka dolaze posete rođacima i prijateljima, i to kako kod odvojenih tako i kod zajedničkih izlazaka supružnika. Interesantno je da čak i muševi najčešće čine ovu vrstu izlazaka, dok odlazak u kafanu dolazi na treće mesto, posle posete sportskim priredbama.

<sup>5)</sup> Rezultati pokazuju da u porodicama sa malom dečom prevladuje neznatno tradicionalniji tip rekre-

## Obrazovanje supružnika i tip rekreacije

Obrazovanje je u savremenom društvu jedan od najznačajnijih činilaca društvene diferencijacije i stratifikacije. Iz tog razloga, u proučavanju porodice ovo obeležje ima vrlo važnu ulogu, a pogotovu kada se ispituje oblast rekreacije u kojoj korišćenje raznovrsnih oblika razonode i odmora i njihova dostupnost u znatnoj meri zavisi od obrazovnog nivoa i razvijenosti kulturnih potreba pojedinaca. Osnovna pretpostavka je, stoga, da veći stepen obrazovanja rađa potrebu za savremenijim korišćenjem slobodnog vremena, sadržajnijim i češćim izlascima. Ali, kako viši stepen obrazovanja supružnika povlači za sobom i niz drugih prednosti za porodicu u celini, kao što je, na primer, bolji materijalni položaj, to ima osnova da u ovim porodicama očekujemo vrlo povoljne rezultate na planu transformacije rekreacije. Sledeći tabelarni pregled omogućava da ocenimo ispravnost ove polazne pretpostavke:

Tabela 2. Stepen obrazovanja supružnika i tip rekreacije u porodici

	Učestanost izlazaka		Sadržaj izlazaka			
	Trad.	Savremen *)	Ukupno Trad.	Prelaz.**)	Ukupno	
Obrazovanje	53,6	46,3	123	100,0	37,4	62,6
Osnovno	51,6	48,4	62	100,0	35,0	65,0
Zanatsko	57,2	42,9	49	100,0	34,7	65,3
Srednje i fakultet						

Već na prvi pogled se pokazuje da ova pretpostavka u ovom slučaju ne može da se verifikuje. Za obe distribucije je karakteristično da se sve tri obrazovne grupe procentualno na isti način raspoređuju u dva tipa. U rekreaciji prema učestanosti situacija je utoliko interesantnija što se učešće u oba tipa za sve obrazovne grupe kreće oko 50%. Međutim, jedan podatak ipak narušava ravnomernost ove distribucije. Mada odstupanje nije statistički značajno, ipak je in-

acije prema učestanosti u odnosu na porodice sa starijom decom. Kako se u prvom slučaju radi o mladim bračnim parovima, kod kojih sigurno možemo očekivati veću zainteresovanost za ovakav vid rekreacije, to njihovo zaostajanje u odnosu na starije bračne parove, pokazuje važnost objektivnih uslova u kojima porodica živi za promenu i usvajanje savremenih obrazaca ponašanja u rekreaciji.

\*) Radi preglednije analize izvršeno je sažimanje tako da su tradicionalan tip i više tradicionalan spojeni u jedan, a takođe i oba savremena tipa.

\*\*) Slično sažimanje izvršeno je i ovde, samo s obzirom na frekvencije u pojedinim tipovima zadržan je tradicionalan posebno, a u prelaznom tipu su spojeni više tradicionalan i više savremen, pri čemu je učešće u ovom poslednjem neznatno.

teresantno da se u najvišoj obrazovnoj grupi javlja najveći postotak učešća u tradicionalnom tipu.

Objašnjenje za ovaj tradicionalizam najviše obrazovne grupe treba potražiti u delovanju nekih drugih obeležja supružnika, koja prilikom ove analize nisu izdvojena. Naime, pretpostavljamo da razlog za ovo odstupanje treba tražiti u razlikama po polu između supružnika, jer podaci ove distribucije pokazuju da su žene sa najvišim obrazovanjem u najvećem postotku zastupljene u tradicionalnijem tipu rekreacije po učestalosti (62%), i to ne samo u odnosu na žene ostalih obrazovnih grupa već i u odnosu na sve muževe. S druge strane, one su u najvećem broju zaposlene (oko 90%), a to znači da su njihove obaveze mnogostruke, pa samim tim i slobodno vreme znatno ograničeno. Samim tim i učestalost izlazaka ne može biti na nivou ostalih grupa, ili iznad tog nivoa, a naročito u odnosu na nezaposlene žene. No, kao što smo napred istakli, manji broj izlazaka ne znači automatski i tradicionalizam rekreacije u celini. Za potpunu ocenu bitno je i ponašanje u odnosu na sadržaj izlazaka. Podaci o sadržaju rekreacije pokazuju da se ova grupa porodica izjednačava sa ostalim obrazovnim grupama. Supružnici sa višim obrazovanjem ne izdvajaju se po sadržaju izlazaka od onih sa nižim obrazovanjem, što je kao podatak vrlo nepovoljno za verifikaciju postavljene hipoteze.

Odavde sledi samo jedan zaključak: da obrazovanje supružnika nema uticaja na način korišćenja slobodnog vremena, odnosno na učestalost i vrstu izlazaka supružnika. Ovakav zaključak potvrđuje i analiza koja je vršena na nivou porodice kao grupe, gde je zajedno posmatrano obrazovanje oba supružnika. I u ovom slučaju se pokazalo, i to u nešto jačem stepenu, da se u porodicama u kojima su oba supružnika višeg obrazovanja broj izlazaka smanjuje u odnosu na porodice gde su oba supružnika nižeg obrazovanja.

Dobijeni rezultati, na prvi pogled, govore u prilog tvrđenjima do kojih se došlo na osnovu ispitivanja ovog fenomena u razvijenijim društvima: da se smanjuje broj izlazaka u porodicama višeg standarda i obrazovanja na račun primene kućnih vidova rekreacije.<sup>6)</sup> Međutim, podaci dobijeni našim istraživanjem ne daju osnova za tvrdnju da i kod nas postoji ista tendencija.

<sup>6)</sup> U analizi smo postavili hipotezu da će broj i sadržaj izlazaka značajno varirati u zavisnosti od visine porodičnih prihoda. Međutim, kao što i ovi podaci pokazuju, ova hipoteza nije mogla da bude potvrđena. Ovo takođe pokazuje da uzroke jedinstvenog ponašanja različitih kategorija porodica treba tražiti u faktorima koji leže izvan samih pojedinaca.

Naime, ukoliko bi ovo zapažanje važno u našem slučaju, trebalo bi očekivati da se pojavi razlika u pogledu sadržaja izlazaka između porodica sa višim i nižim obrazovnim nivoom supružnika, odnosno da porodice višeg obrazovanja u onim slučajevima kada izlaze primenjuju savremenije oblike rekreacije. Kao što vidimo, to nije slučaj, pa stoga smatramo da objašnjenje dobijene distribucije treba tražiti u nivou razvijenosti kulturnih potreba i navika savremenog načina korišćenja slobodnog vremena u našoj sredini uopšte. Pošto se navike i potrebe ove vrste tek stvaraju, ne postoji diferencijacija u pogledu obrazaca koje primenjuju različite kategorije stanovništva, pa tako i u našem slučaju, obrazovni nivo supružnika nije u stanju da diferencira ispitivane porodice.

Preostaje još da se ispita u kojoj meri obrazovanje utiče i da li uopšte utiče, na promenu shvatanja supružnika prema kojima se normira ponašanje u ovoj aktivnosti. Ovo se može utvrditi posmatranjem distribucije uloga<sup>7)</sup> supružnika u rekreaciji. Naša očekivanja su, imajući na umu prethodne rezultate, da će stavovi i vrednosti biti znatno napredniji i bliži savremenijim obrascima nego što je to slučaj sa samim ponašanjem supružnika. Čini nam se takođe da ovde možemo očekivati neposrednije delovanje obrazovanja, te stoga predviđamo da će uporedo sa porastom obrazovanja supružnika rasti i njihovo učešće u nediferenciranim tipovima uloga, odno-

Tabela 3. Obrazovanje supružnika i tip uloge u rekreaciji

Obrazovanje supružnika	Nediferencirane			Svega	Ukupno
	Diferen- cirane	Norm. nazadnije	Norm. naprednije		
Osnovno	28,6	35,7	35,7	71,4	119
Zanatsko	34,8	18,2	47,0	65,2	66
Srednje i fakultet	14,3	19,3	66,4	85,7	49

<sup>7)</sup> U ovom istraživanju uloga je definisana aktuelnim ponašanjem i normativnom orijentacijom supružnika u odnosu na način obavljanja rekreativne aktivnosti. S obzirom na to da ulogu čine ova dva elementa — ponašanje i stavovi, to u situaciji transformacije može lako da dođe do nepodudarnosti između njih, tako da ponašanje bude naprednije, odnosno nazadnije od stavova. Za merenje tipa uloge upotrebljena je ista četvoročlana skala kao kod rekreacije prema sadržaju i učestanosti. No, za nas je u ovom slučaju važnija podela uloga na diferencirane i nediferencirane. Prvi tip uloga se odnosi na uloge gde su i ponašanje i stavovi klasificirani u isti tip, dok su nediferencirane one u kojima se javlja nesklad između ova dva elementa. U tom slučaju razlikujemo uloge gde je ponašanje naprednije od stavova i drugi tip gde je ponašanje nazadnije, tradicionalnije od stavova koje prihvata pojedinac.

sno onim ulogama u kojima postoji nesklad između ponašanja i stavova kako se treba ponašati.

Rezultati pokazuju da učešće u nediferenciranim ulogama dostižu svoj maksimum (prelazi 80%) u grupi supružnika sa srednjim i fakultetskim obrazovanjem. Pri tom se nesklad između ponašanja i stavova u pretežnom broju ispoljava na taj način što su shvatanja naprednija od ponašanja, tako da nije redak slučaj da razlike dostižu i tri stepena na skali. Naprotiv, u grupi sa osnovnim obrazovanjem raspodela je vrlo ravnomerna, tako da u sva tri modaliteta uloga dolazi po jedna trećina ispitanika.

Ovi rezultati zahtevaju delimično revidiranje prethodnih zaključaka u pogledu delovanja obrazovanja na uspostavljanje novih modela ponašanja u rekreaciji. Naime, pokazuje se na osnovu ove najnovije analize da obrazovanje ima uticaja na ovu sferu, ali specifičnu vrstu uticaja. Delovanje obrazovanja ispoljava se, pre svega, u promeni shvatanja i stavova koji se tiču odnosa supružnika u ovoj oblasti. Ovaj pozitivan uticaj obrazovanja na rekreaciju umanjuje delovanje nekih drugih faktora, koji otežavaju realizaciju prihvaćenih savremenih standarda ponašanja. Jedan od tih faktora je svakako i zaposlenost žene, te ćemo u daljoj analizi pokušati da pokažemo posledice zaposlenosti na rekreaciju i njenu promenu.

## Zaposlenost žene i tip rekreacije u porodici

Zaposlenost žene je vrlo važan i suštinski činilac u promeni porodične organizacije i funkcija, pa samim tim i u promeni uloga članova porodice. Mada zaposlenost žene ima pre svega uticaja na promene u osnovnim porodičnim funkcijama i onim ulogama članova koje se odnose na vršenje tih funkcija, ne treba zanemariti ni njeno dejstvo, više posredno, na sve ostale uloge i aktivnosti u porodici. Oblast rekreacije je svakako jedna od onih na koju se uticaj zaposlenosti žene manifestuje posredno, što nikako ne umanjuje značaj ispitivanja delovanja ovog faktora.

Najopštije rečeno, uticaj zaposlenosti žene na rekreaciju može biti negativan ili pozitivan ili istovremeno i negativan i pozitivan. Pozitivni efekti ogledaju se u podsticanju i stvaranju potrebe kod zaposlene žene za ovakvom vrstom rekreacije u porodici. To je moguće na taj način što u zaposlenoj ženi postoji težnja da ravnopravnost stečenu van porodice proširi i na sve domene porodičnog života uključujući i rekre-



aciju. Isto tako nije bez značaja potreba da se jednom uspostavljen kontakt sa spoljnom sredinom dalje održava i neguje u slobodno vreme, bilo putem održavanja širih društvenih veza, bilo putem direktnog uključivanja i praćenja značajnih zbivanja u široj društvenoj sredini. Štaviše, zaposlena se žena može javiti u ulozi inicijatora, kada su u pitanju zajednički porodični izlasci, te na tom planu može da odigra važnu ulogu u prihvatanju savremenih oblika rekreacije.

S druge strane, zaposlenost žene može da ima negativnih posledica na rekreaciju i čini se, na osnovu drugih istraživanja i rezultata, da su ovakve posledice češće i rasprostranjenije. Ovakvi efekti proističu iz dvostruke opterećenosti zaposlene žene, čime se smanjuje njeno slobodno vreme, odnosno svodi na minimum, koji praktično ne dozvoljava da žena pokaže svoju inicijativu, ili na bilo koji način utiče na izmenu svog položaja u ovoj aktivnosti. Ukoliko su u porodici mala deca, to postoji još manje izgleda da će izlasci biti brojniji.

Ovaj momenat samo pokazuje da promena u porodičnim odnosima nije moguća ukoliko ovakva kretanja nisu šire i snažnije potpomognuta od strane društva i njegovih ustanova, koje treba da rasterete članove obavljanja tradicionalnih porodičnih zaduženja. Upravo naša dalja analiza treba između ostalog da pokaže da li postoji raskorak između želja i mogućnosti kada se radi o zaposlenoj ženi i njoj rekreaciji, pa u tom smislu da ukaže i na dovoljnost ili nedovoljnost dosadašnje društvene intervencije.

Tabela 4. Zaposlenost žene i tip rekreacije u porodici

Zaposlenost	Učestanost izlazaka		Sadržaj izlazaka					
	Tradicion.	Savremen	Ukupno	Tradicion.	Prelazni	Ukupno		
Nezaposlene žene	47,3	52,7	74	100	37,8	62,2	74	100
Zaposlene žene	65,1	34,9	43	100	33,3	66,7	42	100

Negativan uticaj zaposlenosti žene pri učestano-  
sti izlazaka sasvim je očigledan. Dve trećine zaposlenih žena retko izlaze radi rekreacije van kuće za razliku od nezaposlenih žena, gde je procenat učešća u tradicionalnijem tipu znatno niži. Istovremeno, kod zaposlenih žena se zadržao u većoj meri tradicionalan obrazac muževljeve odvojene rekreacije.

Ovakvo ponašanje nije moglo biti potvrđeno i kod sadržaja izlazaka, jer se ovde nije mogla utvrditi povezanost između dveju varijabli. I zaposlene i nezaposlene žene grupišu se skoro podjednako u prelaznim tipovima. No iako ovi podaci ne potvrđuju prethodni nalaz, oni su

ipak neočekivani sa stanovišta naših pretpostavki. Očekivalo bi se da zaposlenost žene u skladu sa njenim delovanjem na opšti položaj žene u porodici i društvu, kao i na širenje njenih interesovanja, bar u ovom elementu rekreacije pokaže svoje dejstvo. U celini, ovi rezultati ukazuju da uzroke tradicionalizma zaposlenih žena treba tražiti u združenom delovanju zaposlenosti i nekih drugih činilaca, među kojima značajno mesto zauzima i izvestan inertan stav samih žena i ostalih članova porodice kada se radi o ovom vidu porodične aktivnosti.

Činjenica je, međutim, da se ovi rezultati ne mogu prihvatiti u celini, jer se pokazuje da postoje dosta vidne razlike u ponašanju između pojedinih kategorija zaposlenih žena. Kod žena koje su zaposlene u manuelnim zanimanjima izrazito preovlađuju tradicionalniji tipovi rekreacije prema učestanosti (oko 80% žena iz ove grupe pripada ovom tipu), za razliku od žena zaposlenih u nemanuelnim zanimanjima, kod kojih je distribucija slična onoj kod nezaposlenih žena. U kojoj meri je ponašanje službenica rezultat njihovih nastojanja i želje da se situacija u pogledu rekreacije u porodici izmeni, a u kojoj meri su savremene tendencije u njihovom ponašanju rezultat promene u porodičnim odnosima u celini, nismo u mogućnosti da odgovorimo samo na osnovu ovog istraživanja. U svakom slučaju i objektivno povoljnije prilike kao i subjektivna nastojanja su za transformaciju rekreacije podjednako značajni.

Ispitivanje uloga u rekreaciji zaposlenih i nezaposlenih žena može stoga da bude vrlo korisno za utvrđivanje subjektivnog stava prema ovoj aktivnosti u porodici, te prema tome i značaja ove komponente za promenu koju pratimo.

Tabela 5. Zaposlenost žene i njena uloga u rekreaciji

Zaposlenost	Nediferencirane				Ukupno
	Diferencirane	norm. nazad.	norm. napred.	Svega	
Nezaposlene žene	31,1	35,1	34,0	68,9	74 100
Zaposlene žene	20,9	17,6	61,4	79,1	43 100

Posmatranje razlika između zaposlenih i nezaposlenih žena u odnosu na pripadnost određenom tipu uloge predstavlja korekciju prethodno iznetih rezultata i zaključaka. Naime, rezultati pokazuju da se zaposlene žene ne mire sa postojećim stanjem; kod njih postoji izrazit nesklad između ponašanja i stavova, pri čemu su stavovi kod većine daleko napredniji od onoga što se u porodici aktualno zbiva. Ovo je naročito slučaj kod službenica, kod kojih učešće u uloga, gde su stavovi napredniji od ponašanja iz-

nosi 85%. Žene radnice pokazuju već manji stepen ovog raskoraka, tako da se približavaju nezaposlenim ženama, a naročito po učešću u diferenciranim ulogama. No činjenica da se usklađenost ponašanja i stavova, u ovom slučaju bazira na zadržavanju tradicionalnih obrazaca — pokazuje da ove žene nisu još u dovoljnoj meri svesne svog novog položaja i značaja koji on ima za porodicu i njen celokupni život. One još prihvataju situaciju u porodici kakva jeste, ne smatrajući za potrebno da u njoj nešto menjaju. Verovatno da ova nezainteresovanost za svoj položaj u porodici proističe iz samog odnosa prema zaposlenosti. S obzirom na vrstu rada kojim se bave ove žene, verovatno da mali broj njih u njemu vidi neku svoju emancipaciju, pa se stoga ne oseća hrabrom da preduzme nešto ozbiljnije na planu izmene svog položaja u porodici.

Nezaposlene žene, međutim, ne pokazuju znatnija odstupanja. One se vrlo ravnomerno raspoređuju u sva tri modaliteta uloga, što samo pokazuje da kod njih promene, ukoliko ih ima, nisu izraz nastojanja njih samih, već više rezultat raznih povoljnih okolnosti koje su se stekle u njihovoj porodičnoj situaciji, a pre svega većeg fonda slobodnog vremena.

### **Društveni položaj porodice i tip rekreacije**

Društveni položaj porodice je sintetički pokazatelj u kome su sadržani i neki od elemenata čiji smo uticaj na promenu u porodičnoj rekreaciji već posebno razmatrali.<sup>9)</sup> Sinteza svih ovih elemenata daje opštu globalnu predstavu o mestu porodice u okviru šire društvene strukture, te to omogućuje da se na relativno pregledan i sistematičan način ispita u celini kako se ovi različiti elementi odražavaju na korišćenje slobodnog vremena u porodici. Naša pretpostavka je da će porodice koje se nalaze na nižim položajima lestvice društvene hijerarhije imati u većoj meri tradicionalnije oblike rekreacije od porodica na višim položajima. Ovu pretpostavku zasnivamo na prethodnim rezultatima, ali takođe imamo na umu i dejstvo drugih činilaca koji takođe ulaze u sintetički pokazatelj položaja kao što su porodični prihodi, stambena situacija, poreklo supružnika i drugi. Stepenu zastupljenosti ovih drugih elemenata odnosno odsustvo nekih u porodicama na nižim položajima može negativno da utiče na samu transformaciju

<sup>9)</sup> Sintetička mera društvenog položaja porodice konstruisana je na osnovu sledećih pokazatelja: obrazovanje i zanimanje muža, porodični standard i poreklo supružnika (urbano ili ruralno).

rekreacije, kao što njihovo prisustvo ili zastupljenost u većem stepenu u porodicama na višim položajima može da deluje pozitivno.

Tabela 6. Društveni položaj porodice i tip rekreacije u porodici

Položaj	Učestanost izlazaka			Ukupno	Sadržaj izlazaka			Ukupno
	Tradic.	Savrem.	Ukupno		Tradic.	Prelazni	Ukupno	
Niži	55,8	44,2	86	100	37,6	62,4	85	100
Viši	48,4	51,6	31	100	32,2	67,7	31	100

Mada dobijena distribucija ne pruža dokaza o postojanju povezanosti između merenih pojava, ipak ona predstavlja tendenciju koja nije u skladu sa našim očekivanjima. Naime, pokazuje se da u porodicama na nižim položajima preovlađuje učešće u tradicionalnijim tipovima rekreacije prema učestanosti, dok u porodicama na višim položajima preovlađuje učešće u savremenijim tipovima. Ova tendencija, iako izražena u neznatnom stepenu, pokazuje da drugi činioči koji pored obrazovanja ulaze u sintetički pokazatelj položaja porodice deluju kao korektivni i na taj način ispravljaju distribuciju koja se dobija kada se posmatra samo delovanje obrazovanja supružnika.

Što se tiče sadržaja rekreacije, pokazuje se da u obe grupe porodica preovlađuje učešće u prelaznim tipovima, tako da se ne može govoriti o nekoj značajnijoj vezi između ovih varijabli. Ipak se ne može konstatovati da sa porastom položaja porodice neznatno opada učešće u čisto tradicionalnom tipu a raste u prelaznim. Ova tendencija je slabo izražena da bi mogla da potvrdi našu hipotezu.

Posmatranje distribucije supružnika prema tipovima uloga u odnosu na društveni položaj trebalo bi da pruži najpotpuniju sliku o njihovom ponašanju i stavovima i istovremeno omogući uvid u delovanje mnogobrojnih činilaca koji oblikuju postojeće stanje u ovoj porodičnoj aktivnosti.

Tabela 7. Društveni položaj porodice i tip uloge muža i žene u rekreaciji

Položaj porodice		Nediferencirane			Svega	Ukupno	
		Diferencirane	norm. na- zadnje	Norma. nap rednje			
Niži	<b>Žene</b>	30,2	29,1	40,7	49,8	86	100
Viši		19,3	22,6	58,1	80,6	25	100
Niži	<b>Muževi</b>	26,0	29,0	44,0	74,0	86	100
Viši		29,0	19,0	51,0	71,0	31	100
Niži	<b>Ukupno</b>	23,2	29,1	42,4	71,5	172	100
Viši		24,2	20,9	54,8	75,8	62	100

Rezultati skupne tabele pokazuju da društveni položaj nije onaj faktor koji izrazitije diferencira ponašanje supružnika. U obe grupe porodica preovlađuje, i to sa visokim postotkom, nediferenciran tip uloga. Međutim, izvesne razlike u ponašanju mogu se konstatovati kada se posmatra raspodela u okviru nediferenciranih uloga. Naime, supružnici iz porodica na višem položaju nešto se više grupišu u modalitetu uloge gde su shvatanja i stavovi napredniji od ponašanja. Već smo imali prilike da zapazimo ovu tendenciju i kod supružnika sa višim obrazovanjem, kao i kod zaposlenih žena. To nam dozvoljava da na osnovu svih tih rezultata damo opštiji zaključak, imajući pri tom na umu ograničenja koja proizilaze iz nedovoljne statističke značajnosti ovih rezultata. Naime, očito je da se promena u ovom domenu porodice, kada je reč o porodicama na višem društvenom položaju, odigrava pretežno na planu promene shvatanja i stavova supružnika, dok se stvarno aktivnost odvija u tradicionalnim modelima. S obzirom na takvo ponašanje, ima mesta sumnji da se možda radi o deklarativnim izjavama i formalnom prihvatanju savremenijih tendencija, dok se stvarno ne želi ništa bitno promeniti, ili se čak ne oseća potreba za nečim novim. S druge strane, u porodicama koje se nalaze u donjem delu hijerarhijske lestvice položaja postoji raznolikost ponašanja i prihvatanje različitih modela uloga. Nije isključeno da su ovakvi rezultati posledica veće raznovrsnosti konkretnih uslova i situacija u kojima ove porodice žive, što uslovljava prisustvo raznovrsnih oblika ponašanja i odnosa prema transformaciji u ovoj oblasti. Međutim, činjenica je da se promene u ovoj grupi više stihijno odvijaju.

## Završna razmatranja

U ispitivanju promena koje se dešavaju u oblasti rekreacije članova porodice pošli smo od pretpostavke o bitno različitom položaju i značaju ove aktivnosti u savremenoj gradskoj porodici i, s druge strane, u tradicionalnoj. Ova promenjena uloga i značaj dolaze kao posledica izvesnih fundamentalnih promena u karakteru porodice i sadržaju njenih osnovnih funkcija. Odvajanje rada od porodice, kao jedna od bitnih pretpostavki razvoja savremene porodice, uticala je da se u porodici smanji važnost čisto proizvodnih, ekonomskih funkcija (mada njihov značaj u današnjoj porodici ne može da se negira), u korist onih funkcija koje se u većoj mери odnose na aktivnosti koje su usmerene ka usavršavanju individualnih sposobnosti i zadovoljavanju ličnih težnji i interesovanja, a koje

istovremeno pretpostavljaju i razvijanje šireg spektra generičkih svojstava čoveka. Rekreacija, kao jedna od novih aktivnosti porodica, dobija u tom smislu značajnu ulogu doprinoseći istovremeno razvoju novih odnosa u porodici i njenom suštinskom menjanju.

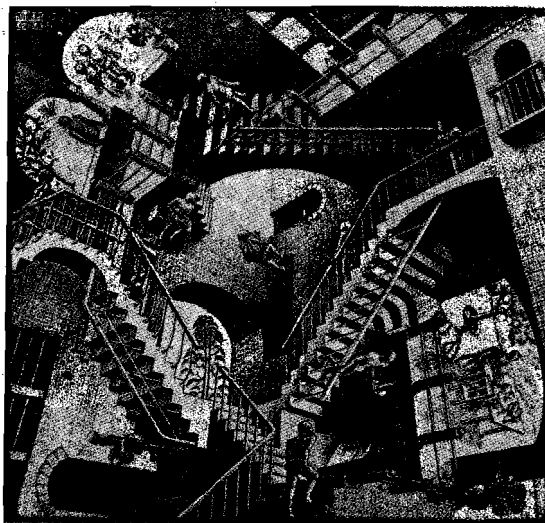
Iz niza razloga, koje smo detaljnije naveli u uvodnom delu, smatrali smo opravdanim ograničavanje na samo jedan specifičan oblik rekreacije — izlaske radi provoda i razonode. Kao indikatore za merenje promene uzeli smo dva pokazatelja: učestanost izlazaka i njihov sadržaj, pri čemu smo istovremeno pokušali da merimo i stepen demokratičnosti u odnosima između supružnika u ovoj oblasti.

Rezultati su pokazali jednoobraznost ponašanja u rekreaciji kod ispitivanih porodica i to kako kada se radi o brojnosti izlazaka, tako i u pogledu njihovog sadržaja. Naime, u oba slučaja postoji dihotomizacija porodica u dva tipa, jedan koji je bliži tradicionalnijem polu i drugi savremenijem. Pripadnost ekstremnim tipovima vrlo je retka i u celini zanemarljiva.

Međutim, čini nam se da je jedan drugi podatak mnogo značajniji kao indikator promene i mnogo vernije odražava stvarnu situaciju u ovoj oblasti nego prethodna dva pokazatelja. Taj podatak pokazuje da su u većem delu porodica i dalje zastupljeni i održavaju se modeli tradicionalnog ponašanja u rekreaciji, tačnije neravnopravnost supružnika u rekreaciji. Naime, u znatnom broju porodica prisutno je redovno primenjivanje muževljeve odvojene rekreacije, kao i ženine, pri čemu se ova poslednja uglavnom svodi na posete susedkama i rođacima. Interesantno da se ovaj obrazac napušta na normativnom nivou, a u tome prednjače žene, i to naročito zaposlene, kod kojih je i najizrazitiji nesklad između shvatanja i želja, i onoga što stvarno postoji i što se sprovodi u porodici. Naime, zaposlene žene, i pored naprednijih shvatanja, ređe izlaze od nezaposlenih, a istovremeno u njihovim porodicama muž češće izlazi sam sa svojim društvom. No, ipak treba istaći da se ovakvi rezultati dobijaju samo kada se posmatra celokupna populacija zaposlenih žena. Ukoliko se između njih izvrši diferencijacija na radnice i službenice, onda se prethodna ocena ne može odnositi na sve podjednako. U porodicama radnice skoro bez izuzetka preovlađuje tradicionalni tip muževljeve uloge, dok to nije slučaj u porodicama žena službenica. U ovim drugim porodicama zajednički izlasci su češći od odvojenih muževljevih ili ženinih izlazaka.

S druge strane, obrazovanje se pokazalo od značaja za promenu shvatanja i navika, ali nije bilo od uticaja na diferencijaciju porodica s obzi-

rom na aktualno ponašanje u rekreaciji. I u ovom slučaju treba, međutim, imati na umu složenost situacije u kojoj se odigrava transformacija porodice, kao i neke posebne karakteristike ispitivane sredine, što ne dozvoljava da se postojeće ponašanje objašnjava kao neposredna posledica stepena obrazovanja supružnika. U tom smislu i naš bi zaključak trebalo da glasi da obrazovanje ima ulogu u promeni ponašanja u rekreaciji utoliko što obezbeđuje izvesne preduslove bez kojih promena ka savremenijim oblicima ne bi bila moguća ili se bar ne bi mogla očekivati u skorijem periodu. Da bi došlo do stvarne promene, treba da se ostvari niz drugih uslova, a među njima su podjednako značajni kako oni materijalne prirode, tako i oni koji se tiču razvijanja kulturnog nivoa, svesti o novim potrebama i njihovoj korisnosti za pojedinca i njegov individualni razvoj. Međutim, ostvarivanje svih ovih uslova zahteva niz godina i decenija laganih priprema i promena, te stoga značajnije rezultate u sadašnjem momentu realno i ne možemo očekivati.



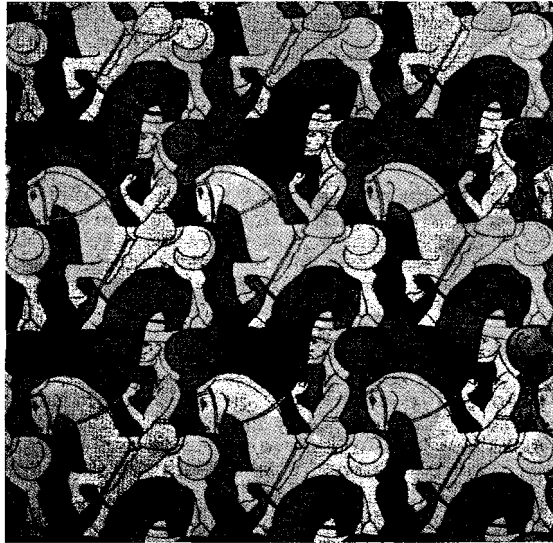
---

V DEO

---

# PRIKAZI

---





---

VELIMIR FILIPOVIĆ

---

# PSIHOANALIZA I DRUŠTVO

---

Između nekoliko dobrih psiho-socioloških i psihoanalitičkih dela kojima je u poslednje vreme beogradsko izdavačko preduzeće »Kultura« o bogatilo naš, u tom pogledu inače dosta siromašan naučno-literaturni fond, knjiga Igora Karuza »Socijalni aspekti psihoanalize« spada svakako u najznačajnije.\*) Najznačajnije ne samo po tematici koju tretira — dosta zanemarivane društvene aspekte psihoanalize nego i po novinama koje unosi u taj domen ljudske misli. Može se mnogo govoriti (i govoriće se svakako) o ovom ne mnogo obimnom, ali konciznom i pregnantnom delu istaknutog psihoterapeuta i poznatog teoretičara psihoanalize, no ja bih samo ukazao na nekoliko osnovnih većitih dilema koje Karuzo na originalan način rešava. Takve su dileme, pre svega, odnosi psihoanalize i društva, psihoanalize i marksizma, psihoterapeute i društva i dr. No najpre bih istakao poseban način, fini i originalan metod kako je došlo do ove knjige.

Naime, autor je u okviru jednog seminara »Bečkog kruga za dubinsku psihologiju«, pod naslovom »Pitanja socijalne i dubinske psihologije«, održao niz predavanja, za koja sam kaže da nije znao da li pripadaju sociologiji ili psihoanalizi, ali pripadaju svakako istorijskoj kritici ljudskih motivacija, dakle, dijalektičkom misaonom svestu jednog Marksa i jednog Frojda. Vatrene diskusije u seminaru dale su autoru nove podsticaje i novu dokumentaciju, na osnovu kojih je i nastalo ovo delo i autor se posebno i zahvaljuje na ovome učesnicima seminara (među kojima vidimo dosta poznatih imena medicinara, filozofa, antropologa i dr. iz čitavog sveta). Ovo svakako podiže i vrednost knjige, za koju autor skromno kaže da »ovaj mali spis služi naučnoj diskusiji« iako nije sav u tom stilu napisan (nema uobičajenog spiska literature itd.).

\*) Igor A. Karuzo, Socijalni aspekti psihoanalize, s predgovorom Vladimira Jakovljevića; „Psihoanaliza i antropologija od Frojda do Karuza“. Prevod: Jovan Đukanović; „Kultura“, Beograd, 1969, str. 165.

U ovom svom delu autor odmah od početka pokazuje kako se dolazi do socijalnih aspekata psihoanalize, naime, preko poznate činjenice isticanja značaja ranog detinjstva u psihoanalitičkoj teoriji i praksi. Ovim porodica dobija izvanredan značaj kao prva tačka preseka između biologije i sociologije, između onoga što dete donese na svet i onoga što će mu taj svet naturiti. Ali sama ta porodica živi u savremenom svetu, svetu represivne civilizacije, punom protivrečnosti, ideoloških mistifikacija i favorizovanja nazadnih nagonskih tendencija, u svetu u kome cveta samozadovoljni spiritualizam (kako se reč »duh« prostituise! — opominje Karuzo), okultizam, propovedanje dogmatskog »humanizma«, naivni pozitivizam u nauci, agnosticizam, i idealizam u filozofiji, esteticizam, formalizam, eskapizam, apokaliptički pesimizam, ezoterizam — »i sve to pored najpodlijeg materijalizma u svakodnevnom životu, jer je samo vlast novca merodavna; za mase — organizovano zagljupljivanje (kič, flustrovani časopisi, tajne grofovskih postelja, horoskopi, manihejsko huškanje protiv komunizma, pored sistematskog falsifikovanja vesti i dezinformacija o događajima važnim za život)« (str. 88).

Eto, u takvom svetu sveopšte nesigurnosti, nezadovoljstva i tupe beznadežnosti živi, raspada se i umire današnja porodica, svesna i nesvesna vaspitačica deteta. Podležući neurotizirajućim okolnostima društva, prilagođavajući se društvu ugnjetavanja i agresije, ona i sama izaziva regresivne odbrambene reakcije: agresivnost, konformizam, strah, nesigurnost, egoizam. Tako se, znači, i deca, budući članovi društva, formiraju u društvenim strukturama koje zabranjuju, preopterećuju, postvaruju, straše i ugnjetavaju. Mučenje deteta u takvoj porodici (ono mora, ono ne sme, »Ti nisi ono što treba da budeš« — dakle, zapravo i ne postojiš, »Ti ne bi trebalo da budeš ono što jesi« — dakle, zapravo ne bi trebalo da postojiš), njegovo neakceptiranje i introjicirano ugnjetavanje mora ostaviti traga na formiranje njegove ličnosti. I »ako onda kod dece koja ipak prežive to neakceptiranje dođe do kriminaliteta, onda se društvo čudi odakle on dolazi, kao da bi mogao doći s druge strane, a ne od samog društva« (str. 91).

Na ovoj tački gledanja, dakle, autor dolazi do socijalnih aspekata psihoanalize ističući da psihoanaliza preko kritike porodične sredine mora postati svesna vlastitog društvenog značaja, pošto ona treba da pomogne ljudima da sami izaberu svoj društveni stav postajući svesni stava koji nisu slobodno izabrali. U krajnjoj liniji, psihoanaliza i može ličnu sudbinu osvetliti samo u vezi sa opštim istorijskim zbivanjima, ona je kritika individualnih motivacija jednog opšteg zbivanja, koje se individualno doživljava.

Na ovaj način Karuzo ukazuje na mogućnosti psihoanalize da pristupi analizi društvene dinamike, a posebno analizi otuđenih društvenih sistema i njihovih kultura. A što se tiče poznate polemike između psihoanalitičara i marksista o pitanju da li seksualni faktor čini pokretačku snagu ili je osnova istorije ekonomski faktor, autor na ovo pitanje odgovara dijalektički: ne »ili-ili«, nego »i-i«. Ko misli samo prvo, ignoriše ekonomsku pozadinu svake individualne istorije; ko misli samo drugo, ignoriše individualno proćelje strukturalne promene porodice kao osnovne društvene institucije. Na istu jednostranost i marksizma i psihoanalize ukazivao je Sartr govoreći da za marksiste »mi se rađamo u trenutku kad prvi put primamo nadnicu za svoj rad«. Psihoanaliza, međutim, ide u drugi ekstrem previđajući ovaj trenutak. Frojdov čovek ima detinjstvo i roditelje, ali Frojd previda i ignoriše otuđenje rada. Međutim, i individualne potrebe ljudi su uvek istorijski, tj. društveno akcentovane jer ljudi ne skiciraju društvo prema svojim potrebama, već društvo formira ljude prema vlastitim potrebama.

Iz ovoga izlazi da psihoanaliza — kako je tačno ukazivao Markuze — osvetljava univerzalno iskustvo u individualnom i samo u tom obimu ona može da razbije postvarenje u kome su se okamenili ljudski odnosi. Otuda psihoanaliza, umesto rada na demistifikaciji Frojdovog »potiskivanja«, mora da radi na demistifikaciji Markusovog »otuđivanja« ličnosti, dakle da demistifikuje potiskujuće snage društva, umesto otpore tim snagama. Jer, neurotičarski sindrom današnjeg menadžera, na primer, ili neurotički zasnovan kriminalitet današnje omladine, to su samo oblici manifestovanja individualnih sudbina kao izraza sudbine čitavog društva. Karuzo uzima za primer porast seksualnih perverzija u savremenom društvu: istina je da one upućuju na naknadno delovanje određenih infantilnih struktura (fiksacija i regresija), ali ovo, inače sasvim tačno, psihološko objašnjenje ne objašnjava otkuda porast tih oblika ponašanja danas. »Tu mora — zaključuje autor — da dela i društveni faktor« (str. 111). Sve su to takvi vidovi egzistencije pojedinaca koji nastaju kao nepovoljan odgovor u situaciji društvenog otuđenja.

Imajući na umu ove negativne društvene faktore i sve veće potiskujuće snage savremenog društva, Karuzo umesto »socijalizacije« ličnosti, kako smo uobičajeno nazivali čitav proces vaspitanja i formiranja ličnosti, ističe pojam »personalizacije«. Istina, i kad smo govorili o »socijalizaciji« ličnosti, imali smo na umu i njenu aktivnost, ali u suštini je to bilo ono što sama reč i kaže — podruštvljavanje čoveka. Umesto toga,

personalizacija, kao dijalektičko jedinstvo suprotnosti između socijalizacije i individualizacije, ističe u prvi plan ličnost, njen suverenitet ili, bolje rečeno, pravo na suverenitet ličnosti i njeno autentično formiranje društva prema svojim potrebama.

Ali, odnos pojedinca i društva je uvek dijalektički odnos uzajamne razmene, pa Karuzo i ovde uvodi novi, originalan termin »mehanizam razmene«, umesto poznatih klasično-psihoanalitičkih »mehanizama odbrane« pojedinca od društva (potiskivanja, identifikacije, regresije, agresije, kompenzacije itd.). I ovo ukazuje na aktivistički put razvika ličnosti umesto njenog pasivističkog modeliranja i prilagođavanja društvu — socijalizacije. Čitav je životni proces dijalektički protivrečan rast kroz progresivno strukturiranje, organizaciju, vitalizaciju, humanizaciju i personalizaciju čoveka.

U skladu s čitavim svojim gledanjem na odnos pojedinca i društva je, najzad, i način na koji Karuzo rešava odnos psihoterapeuta i društva. Naime, polazeći od toga da je neurotičar u krajnjoj liniji uvek svojevrstan pobunjenik protiv društvenih uslova u kojima živi, psihoterapeuti su, znači, svojim lečenjem pacijenta u smislu prilagođavanja tome društvu protiv koga se on na svoj način pobunio, delovali konzervativno i konformistički. Postajući sami konformisti, takvi su sledbenici psihoanalize, po Karuzu, načinili od psihoanalize »preduzeće za prilagođavanje«. Psihoanaliza je, međutim, prva ukazala na činjenicu da je čovek po samoj svojoj prirodi potencijalni buntovnik i nezadovoljnik, nezadovoljnik zbog nezadovoljenja potreba, ali i zbog bogatstva svoje ličnosti (nikad nije tako dobro da ne bi moglo biti bolje). Zbog toga i zadatak psihoanalitičara ne sme biti prisiljavanje pacijenta na nekritičku adaptaciju na postojeće neurotizujuće društvo, nego vraćanje čoveka samom sebi, produbljivanje njegove svesti, tako da može da sve više humanizuje ono što je nehumano, u samom čoveku, u društvu u kome živi i u prirodi koja ga okružuje. Karuzo ističe da ne misli da psihoanalitičar, mučen »nemirnom savešću« intelektualca, mora da postane politički borac, ali on ne sme ništa da zapostavi što bi se u motivacijama njegovog pacijenta i u njegovim vlastitim moglo pripisati introjeksiji društvenog superega. Jer je konformizam, isto kao i tlačiteljski režim, ugnjetači uopšte u društvu, u krajnjoj liniji manifestacija nagona za razaranjem, pošto je svako ugnjetavanje u službi smrti, tog poslednjeg i totalnog postvarenja i dehumanizacije čoveka.

U svojoj humanističkoj orijentaciji Karuzo je izneo dosta utopija, posebno ističući Frojdu misao da »gde je sada Id, treba da dođe Ego«,

što u stvari znači oslobođenje od ekonomskog i društvenog potiskivanja, od spoljašnjeg i unutrašnjeg tlačenja. »Ne ubijati, ne ugnjetavati, ne kažnjavati, ne posedovati samo za sebe — to su, piše Karuzo, isto tako mnoge utopije, ali takođe i mnoge nade čoveka u smislu »principa nada« Ernsta Bloha« (str. 147). I budući da je čovek jedino živo biće koje ima utopije — i ostvaruje ih, ništa nije nemoguće ni u domenu psihoterapije čoveka, ni terapije društva u celini.

Diskutabilno je, međutim, Karuzovo nejasno gledište, slično Markuzeovom, da se suverenitet ličnosti suštinski postiže putem društveno-istorijskih oslobađanja pojedinih društvenih grupacija i ličnosti koje su ugnjetavane. To je još jedna od njegovih optimističkih utopija čovekovog oslobađanja i zadobijanja suvereniteta u istorijskoj borbi tzv. »infantilnih grupacija« čovečanstva: žena, dece, obojenih, proletera, duševnih bolesnika i kršilaca morala. No, pošto je autor i sam rekao da njegov »mali spis« služi naučnoj diskusiji, ja ga samo i mogu preporučiti kao zanimljiv i za čitanje i za diskusiju, zanimljiv ne samo za one koji se neposredno bave ovim problemima nego za šire krugove intelektualaca, i ne samo za njih. U svojim analizama Karuzo očigledno ima na umu savremeno kapitalističko društvo, ali savremeno, dakle društvo kakvo je i naše, pa je čitalac mogao već i samo iz ovog kraćeg prikaza zaključiti da i naše savremeno društvo ima mnogo istih ili sličnih dilema koje muče Karuza. Najzad, psihoanaliza uopšte je, i pored izvesnih svojih zabluda i posrtanja (a u kom velikom uzletu ljudske misli nema zabluda i posrtanja?), bila i ostala velika inspiracija za čitav moderni intelektualni svet, posebno za one koji se bave čovekom uopšte. Ovim delom, pored onoga što su nam dali Markuze, From i drugi neoanalitičari, psihoanaliza je postala inspiracija posebno za one koji se bave sociologijom i modernom antropologijom otvarajući im nove vidike i ukazujući na nove mogućnosti shvatanja, analize i kritike savremenog društva.

Treba posebno istaći i predgovor iz pera našeg, na žalost rano preminulog talentovanog psihijatra Vladimira Jakovljevića, koji umnogome dopunjuje Karuzove misli dajući im pravo mesto u čitavom sklopu psihoanalitičkih struja socijalnog pravca. Naime, u predgovoru su opširno izneta ta strujanja i njihovi doprinosi, kao i povezanost s gledištima Karuza, što je Karuzo stalno izbegavao polemišući najčešće samo sa Markuzeom, kome je, u stvari, najbliži.

---

MIRKO ĐORĐEVIĆ

---

# CATENA MUNDI KAO TEMA

---

Od XVIII veka, tako kažu istoričari, Balkan kao tema i balkanologija kao nauka doživljavaju polet i procvat sve do tada nepoznat. Radovi Šajnovića, Vuka, Kopitara, Miklošiča i Jovana Cvijića — pomenimo naše, pored Zlatarova, Krečmera, Šarla Dila i drugih — istakli su drevnu postojbinu Pelasta, Bruga, Dardanaca, Tračana i Ilira kao temu izuzetno opsesivnu i zahvalnu za ispitivanje.

U XIX i početkom XX veka nastupio je preokret u shvatanju i tumačenju kulturne istorije Evrope. Balkan se objavio kao geo-politički i etno-kulturni kompleks na kome je ponikao i razvijao se tokom vekova i milenijuma, genij protomajstora kulture i civilizacije Evrope —, uvek vezan za tokove svetske kulture. Radovi naučnika na ispitivanju izvora (ogromno delo Momzena i Rostovceva), duhovito i inventivno ispitivanje *istočnika* (to je za Milana Budimira reč sama, živa i nepresušna, semantički mnogoznačna, osebujna i bogata — a u tome je tajna njegove metode etimologija) obogatili su balkanologiju kao nauku i razmakli horizonte ljudskih znanja, posebno raslojavanjem i ispitivanjem *balkanizama*.

Sa Budimirom i P. Skokom ovaj je polet dobio još snažnije impulse, razvio se u školu veoma smelog i originalnog tumačenja geneze balkanske kulture na temelju studiozne naučne analize<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Ovaj naučni polet je dobio poseban izraz u širokoj aktivnosti Milana Budimira i Pera Skoka pokretanjem časopisa na francuskom jeziku u Beogradu, *Revue internationale des études balkaniques*. Časopis je okupio saradnike sa Balkana i iz celoga sveta. Našli su se na okupu briljantni stilista i znalac, vizantolog Ostrogorski, lucidni Šari Dil čija je knjiga osvojila simpatije najšire publike, *Vizantijske slike*, u izdanju SKZ, Zlatarov, Zeljinski i brojni drugi.

Časopis je dragocen za našu kulturnu istoriju jer je veliki krug tema posmatrao u uzajamnoj vezi i određivao je sa naučnom argumentacijom konture balkanske sudbine. Balkan je posmatran kao tle na kome su se sretali i smenjivali Iliri i Kelti, grčki trgovci, germanska plemena, Avari, Sloveni i Vizantijci i ostavljajući traga o sebi formirali ono što se može nazvati

Međutim, pored svega ovoga što smo istakli, ostaje do danas problem terminološke prirode pri posmatranju nastanka i geneze evropske kulture i mesta Balkana u tom posmatranju.

Brojni istraživači različitih oblasti evropske kulture i civilizacije ostaju uporno uz termin *zapadnoevropski*, obuhvatajući njime Evropu od Grka do modernog Zapada i isključujući recimo, Rusiju iz kruga posmatranja. Milan Budimir je delima kao što su *Carmen Arvale* ili *Grci i Pelasti* prikazao svoja magistralna ispitivanja i pokazao vezu preko najstarijeg indoevropskog dijalekta balkanske kulture sa kulturom sveta. Ali istoričari kulture i ranije pa i danas zadržavaju svoja shvatanja uglavnom u nameri da prikažu kako je moderni Zapad jedini neposredno baštini kulturno i civilizacijsko nasleđe minulih vekova i kako je sudbina toga Zapada sudbina i istina budućnosti sveta i čoveka.

Ovaj momenat ćemo uočiti bilo da posmatramo prikazivanje istorije književnosti, slikarstva ili muzike, bilo da posmatramo prikazivanje ostalih oblika i manifestacija kulturnog i civilizacijskog nasleđa prošlih i iščezlih kultura. Kod mnogih autora to se sreće već u samom naslovu njihovih dela ili u podnaslovu koji i ima nameru da istakne, u tematskom smislu, suštinu i metod ispitivanja kao i ugao posmatranja.

Iz sfera čisto naučnih, razume se, ovaj se problem prelama i vidljivo manifestuje u političkom vidu u obliku sasvim aktuelnom. Ukazaćemo na neka dela i autore, od kojih mnogi, kao što je Erih Auerbah, to priznaju kao vlastiti nedostatak<sup>2)</sup>.

balkanski mentalitet, karakterne crte i osobine prenošene s predaka na potomke. No u prvom redu balkanska je sudbina u asimilaciji kulturnih tokova i prenošenju humane poruke kulture i civilizacije u svet. Otuda su ovaj kompleks još talijanski humanisti nazivali *catena mundi* to jest, „svetske verige“ i taj naziv srećemo ne samo kod Cvijića, nego i mnogo šire i češće.

Posebno sintetizovane ove ideje srećemo u studiji toga časopisa *Destinées balcaniques* koja i danas nije izgubila ništa ne samo od svoje naučne vrednosti — to sa pravom naukom nije slučaj nikada — nego i od svoje aktuelnosti. (Napomena M. Đ.)

<sup>2)</sup> O. Spengler: *Propast Zapada*, Kosmos, Beograd, 1935. godine, 1 i 2 knjiga.

J. Hulzinga: *Jesen srednjega veka*, izd. Matica hrvatska, Zagreb, 1964. godine.

E. Auerbah: *Mimezis*, Nolit, Beograd, 1968. godine.

G. Childe: *De la préhistoire a l'histoire*, Gallimard, Paris.

G. Cohen: *La grande clarté du moyen age*, coll. "Idées", Gallimard, Paris.

J. Servier: *L'histoire de l'utopie*, Gallimard, coll. "Idées", Paris.

Svi ovi autori posmatraju tokove svetske kulture kao prenošenje iz antičke Grčke na Rim i kasnije na centralnu latinsku Evropu, i u kulturološkom pogledu zanemaruju udeo Balkana a posebno severnog Balkana, u nastanku i formiranju evropske kulture u celini. (Napomena M. Đ.)

Ovo ističemo namerno jer baš radovi Milana Budimira pomeraju horizonte evropske kulture šire i dublje u prošlost, vraćaju nas na prave početke, na izvore istorije pa i preistorije.

Budimirove argumentacije su znalačke, izložene odnegovanom kulturom reči, obrazložene strašću filologa, mislioca i kulturologa i počivaju na zaista ogromnom činjeničkom materijalu iz kulturne istorije Balkana, njegove daleke i bliže prošlosti. Posebna vrednost Budimirovih eseja je izvanredni i skoro neponovljivi smisao za paralele, za magistralne refleksije i zaključke koji imaju vrednost uzbudljivih naučnih otkrića. Tako su se njegove nadahnute analize Homerovih dela i večne njihove poruke o ljubavi i smrti u grču života koji kao duga traje svoj put od rođenja do smrti, izdigle sa balkanskog kompleksa i ugradile sebe u neprolazne kvalitete opšte-ljudske kulture. Tako je tema o mesijanizmu kulture i smislu njenog trajanja trajala od pred-homerovskih vremena, preko Atine i našeg prostora, Rima da postane svojina moderne evropske kulture, Jer, upravo je kultura čovekovo pamćenje o sebi samom, upravo je kultura stvarni početak čovekovog prisustva na celokupnoj *ekumeni*.

Ovo je knjiga koju čini jedanaest eseja koji su nastajali i stvaralački se dograđivali tokom četrdeset godina službe nauci. Eseji različitih naslova, bazirani na izučavanju ne toliko izvora, koliko *istočnika*, obuhvataju veliku temu o počecima i sudbini balkanske kulture<sup>3)</sup>.

Kulturni počeci Evrope su balkanskog porekla (esej *Balkanski koreni evropske pismenosti*) i traju na prostoru od tridesetak vekova rađajući nove impulse i nova kulturna žarišta. Ova, u osnovi balkanska ideja evropske kulture progovara u revoluciji Vuka Karadžića jednako kao u delu i kulturnoj misiji Save Nemanjića (esej *Vukova buna*), kao što bogumilsko-patarenska jeres koja je bila Reformacija pre one Luterove nadovezuje sebe na priče Simeuna đaka o *prevrtaniji* i krvavo-crvenim barjacima sa Istoka što će objaviti početak novoga doba, doba ljudskoga bratstva (eseji *Trikleti babuni i babice patarenske* ili *Kočićeve mesijanizam*).

Od drevnih Hiperborejaca, preko Atine i Rima, carevine Turske na našem prostoru živi ideja o velikoj Utopiji i mesijanskoj ulozi Slovena u budućnosti Evrope i sveta. Ova ideja o vezi iz-

<sup>3)</sup> Ovaj mali esejistički pristup Budimirovom delu pisan je povodom knjige, nedavno objavljene u Beogradu, *Na balkanskim istočnicima* od Milana Budimira. Ovo delo se pojavilo u izdanju SKZ kao 417 knjiga LXII kola — Beograd 1969. godine.



među antičkih utopija i kasnijih socijalističkih revolucija u više navrata je bila predmet pažnje i ispitivanja ovoga naučnika.

Ovde su te misli sažete u eseju *Balkanski prilog Oktobru*, koji je nešto izuzetno po širini posmatranja, po spretnosti prosuđivanja i izvođenja zaključaka. Čisto leksički gledano, kraljevskom kancelaru Tomasu Moru pripada kovanica *utopija* i od njega je ona stigla u kulturni rečnik novijeg doba.

Međutim, ističe Budimir, utopija je bilo još mnogo ranije pre Renesanse, još u antičkim vremenima. Po svemu sudeći, utopija je pesnička mašta, metafora jeretika i sanjara o srećnoj budućnosti ljudskoga roda. Uglavnom je jasno da su sve utopije bekstva iz zemaljskih, društveno-političkih realnosti, iz ljudskih teskoba i mučnina, u prošlost ili u budućnost. Ne treba ni pokušavati geografsku identifikaciju u prostoru i vremenu — utopije su mesijanizam, hilijazam i večiti san gladnih i žednih o *zlatnom veku* koji je postojao, i koji će, opet jednom, nastupiti na zemlji, među ljudima.

Socijalističke revolucije idu u ideji od Hiperborejaca do tvoraca naučnog socijalizma i u Lenjinovom činu, u kanonadi sa Aurore, progovori- lo je ne nešto slučajno, nego vekovna, milenijum- ska ideja o istinskom *katoličanstvu*, u pravilnom i tačnom značenju ovoga pojma. Ovu paralelu Budimir produžuje i na suštinski smisao naše revolucije.

Ako bismo, dakle, tražili neku eventualnu ubikaciju u prostoru, ta Utopija koju pominju antički pisci, mogla bi se ipak locirati tu negde, u naše balkanske i severnije, u slovenske prostore<sup>4)</sup>.

Samo u svetlu ovakvih paralela i ovako izloženi- nih kao što to Budimir čini, možemo razumeti činjenicu da je slovenofilstvo uvek imalo u sebi naglašenu crtu mesijanizma. Jedan Dostojevski je verovao snagom mistika, da je baš Slovenima namenjena uloga i misija ostvarenja sveljudsko- ga bratstva.

Ovakve paralele, priznajemo, zbunjuju. Među- tim, dovoljno je setiti se samo kako je uvek, u momentima velikih istorijskih činova oživljava- la paralela između Lenjina i Dostojevskog i čak, pojavljivala se kao realnost. Još 1919. godine u časopisu *Plamen* Avgust Cesarec je pisao o Ok- tobarskoj revoluciji kao o događaju u kome su

---

<sup>4)</sup> Mnogo pre pojave ove knjige Milan Budimir se bavio baš tom ubikacijom Utopije. Uporediti s tim u vezi: *Antičke utopije i socijalističke revolucije*, otisak iz Glasa SANU CCLI 6, Beograd, 1961. godine.

se misao Fjodora Dostojevskog i prometejski Lenjinov čin spojili i počeli ostvarivati.

Nećemo se zadržavati na zaista ogromnom materijalu kulturne istorije Balkana, na masi činjenica i paralela kojima se obrazlaže ubikacija mesta gde se nalazila velika Utopija ili gde će se javiti ponovo — to, uostalom, mogu prosuđivati samo takvi znalci i stručnjaci Budimirovog formata i znanja — jer, činjenica je da se Velika Utopija počela realizovati baš na terenu iza Karpata, severno prema reci Dnjepru, na prostorima nepreglednih stepa.

Socijalističke revolucije ostvarile su se, suprotno marksističkoj *mančesterskoj formuli* ne u razvijenim zemljama urbaniziranog i industrijalizovanog Zapada gde ima radništva i klasno-svesnog proletarijata, nego na slovenskim prostorima, gde je zadruga i drugi oblici radne zajednice ne nešto arhaično već se može transformisati u novo suštinom svoga kolektivizma i stečenih navika na rođenom tlu.

Tamo, u te danas, slovenske prostore, u taj *barbaricum*, su određivali mesto srećnih podanika Utopije. Na tim se prostorima sreću Platon i Zaratustra — vekovne konfrontacije hrišćanstva i bogumilstva, Pape i Antipape na našem terenu — u kulturnoj simbiozi i tamo se počelo oblikovati novo društvo u znaku magičnih simbola srpa i čekića. Tamo je taj *Treći Rim* o kome se tako često govori u ovoj knjizi. To je famozni treći i poslednji Rim o kome Krleža govori da je postao moto paničnog straha za vrhove evropskog kapitala posle pojave Lenjina<sup>3)</sup>.

Dakle, na terenu *Velike Skitije*, posle vekova i milenijuma, inicirana sa Balkana kao i sva balkanska kultura i evropska u celini, progovorila je tradicionalna slovenska miroljubivost, magičnom snagom kroz delo Dostojevskog, ničeovskom *Übermenschu* suprotstavivše se *svečovek* Dostojevskog. Jer, antičke su utopije morale imati neku podlogu u realnosti Balkana, posebno severnog Balkana koga je karakterisala hortikultura bez gradova i većih naselja. Uostalom, zar taj san o sveslovenskoj državi nije progovorio u Dostojevskom, Juriju Križaniću ili Petru Kočiću!

<sup>3)</sup> Izraz i pojam o kojima je reč veoma su zanimljivi pa i zagonetni. Misao o Moskvi, kao o trećem Rimu, kojom se služi Budimir tako često i mnogi drugi, veoma je stara. Njome se služila i zvanična propaganda ruskog carizma i ozbiljna nauka, na svoj način, razume se.

Nikolaj Berdjajev u napomenama za svoja dela kaže da se radi o jednoj, možda slučajnoj rečenici, izrazu, iz pisma jednog kaludera iz grada Pskova, u XIII veku upućenog caru Ivanu Groznom. Ta rečenica glasi: „Dva su Rima pala, treći, Moskva, stoji a četvrtoga neće ni biti!“. Ovaj se izraz od tada pa do danas, danas posebno, upotrebljava i tumači u raznim prilikama, razume se, različito i po potrebi trenutka. (Napomena M. Đ.)

Postoji i dosta je popularno mišljenje da naučnici ovoga formata razmišljaju u velikim i uopštenim kategorijama, da preko mere i bez mere uopštavaju i da na sve gledaju *sub speciae aeternitatis*, da retko, gotovo nikako, silaze sa naučnog Olimpa u svet aktuelnosti i konkretne svakodnevice. Sa Milanom Budimirom to nije slučaj.

On prati pojave i simptome, sakuplja ih u žižu i vešto sabire duhovne i kulturne meridijane ekumene svodeći ih na naš kulturni momenat. U njegovim se analizama dvadesetpetvekovni tokovi balkanski ulivaju u vizionarski čin Lenjinov, u njegov konkvistadorski podvig. Tako treba razumeti i njegovo oduševljenje za »veliko, svetsko, sovjetsko čudo«, njegov ponos na ćirilicu i slovensko pismo — »stigla je na zvezdu Danicu«.

Danas su ponovo oživele teme o Srbima i Hrvatima, o ćirilici i latinici, o Bosni između Istoka i Zapada, o početnom inicijalu za musliman kod nas, a u svetskim razmerama oživljavaju i podmlađuju se teorije svakakve pa i kulturne, o Istoku i Zapadu. U vezi s tim ova knjiga postaje izuzetno aktuelna i potrebna. Formula pskovskog monaha može svaki čas da oživi ko zna sve u kom značenju trećega Rima.

Jedno pitanje ostaje otvoreno posle ove značajne knjige. To je pitanje o kulturi tog *Trećeg Rima* i o njenom ulivanju u tokove svetske, opšteljudske kulture.

Pola veka iskustva socijalističke kulture u rukama države nije dalo najbolje rezultate. Neće li taj treći Rim postati imperija, nije li to već postao, koja će pritisnuti zemlje i narode negirajući kulturu? Hoće li taj Rim imati, sem moći, i onog humanističkog univerzalizma kojim su dva prethodna obeležili svoje tragove svuda, pa i u našim krajevima. Mislimo na kulturu.

Uostalom, jesu li ikada moć i humanost bili nerazdvojeni?

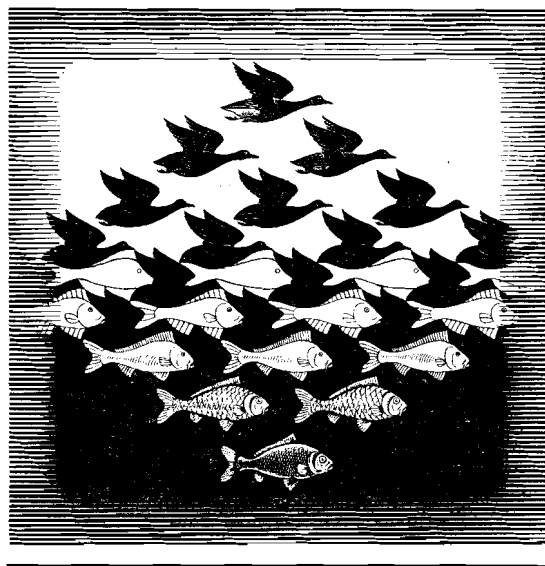
Ovo pitanje možda sudbonosno za kulturu Evrope i sveta zaobilaze mnogi istoričari kulture, uglavnom iz straha. I ona *Pax Staliniana* o kojoj je govorio Krleža istinska je opasnost koja se nadnosi nad kulturu. U naše vreme do sada i neslućenog preispitivanja i radikalnog vrednovanja, Rim kao orbis, kao osa sveta izaziva velike otpore, uglavnom političke i kulturne otpore. Ove otpore ne bi trebalo tumačiti kao nacionalne izraze u smeru buđenja — malo je pristalica teorije Andre Malroa o XX veku kao veku nacija — a mnogi i to čine. Još je Martin Luter u XVI veku govorio da je Antihrist u Rimu!

Univerzalizam svetske kulture danas se kreće sasvim suprotnim smerom od magnetskog polja političke i privredne moći trećega Rima, pa se čak događa paradoks, treći Rim i njegov kulturni forum su sve više u senci provincije.

Na periferiji i u provinciji, literarno, filozofski, slikarski i opšte, stvaralački, mnogo se originalnije i inventivnije misli nego u Rimu današnje socijalističke zajednice.

Da li je jedan Mark Šagal moguć u kulturnoj sferi koja ispunjava prostore onoga što je jednom nazvano *civitas sovietica*?

Uostalom, budući putevi sveta i čoveka progovoriće kroz velika dela kulture.



---

DESIMIR PAJEVIĆ

---

# JURAJ BOBER: STROJ, ČOVJEK, DRUŠTVO

---

NAPRIJED, ZAGREB, 1970.

U ovoj knjizi se na vrlo studiozan i sistematičan način razmatraju pitanja kibernetike i to kako sa njenog teoretskog aspekta tako i u pogledu mogućnosti njene primene na pojedina područja nauke i umetnosti.

Treba istaći da ni jedna naučna disciplina za tako kratko vreme nije postala toliko istražena i razvijena kao što je to kibernetika. Zahvaljujući mogućnostima koje pruža, kibernetika u »saznajnom pristupu objektivnoj stvarnosti ima revolucionarnu ulogu jer zadire u sve oblasti ljudske delatnosti uopšte.« Njen doprinos razvoju mišljenja i predstava o svetu uopšte toliko je značajan da se po mišljenju autora ove knjige može izjednačiti sa doprinosom koji je u tom pogledu dala Darwinova teorija evolucije. Naime, dok je Darwinova teorija otklonila sumnje o apsolutnoj razlici između čoveka i ostalog živog sveta, kibernetika je otišla dalje i pokazala da ne postoji apsolutna razlika između žive i nežive materije.

Kibernetika je ušla dublje u pojave prirode i društva i otkrila da među njima postoje zajedničke zakonitosti koje omogućuju njihovo integralno proučavanje.<sup>1)</sup> Ideje Vintera, kao oca kibernetike, otkrile su nove horizonte ljudskom znanju i pružile nove dokaze o povezanosti materije, bilo da se radi o neživoj materiji ili o visoko organizovanoj živoj materiji. Ta povezanost je sadržana u procesima upravljanja i veze koji su prisutni u živim organizmima, automatizova-

<sup>1)</sup> Danas postoje tri grane kibernetike i to: a) bionika (bavi se procesima upravljanja u živim organizmima); b) tehnička kibernetika (proučava probleme upravljanja u automatizovanim mašinama); i c) ekonomska kibernetika (proučava pojave u društvu).

nim mašinama i društvu. Zahvaljujući tome kibernetika svojom »celovitošću i univerzalnošću deluje na razvoj celokupne nauke, teoretskog mišljenja, tehnike i čitavog ljudskog društva. Upravljanje i veza spadaju među osnovne principe u prirodi i društvu i zbog toga je potrebno da čovek njima ovlada ako želi neprestano da menja prirodu, društvo i samog sebe« (str. 12).

Viner je na samom početku rađanja kibernetike postavio za cilj da se stvore metode koje će omogućiti proučavanje zakonitosti upravljanja i veze kod mašine, živih organizama i ljudskog društva. Upravljanje i veza nisu ništa drugo nego prenos, obrada, čuvanje i korišćenje informacija, i pod pojmom upravljanja treba podrazumevati te procese. Teorija informacija omogućava jedinstvenost pristupa u proučavanju zajedničkih zakonitosti i međusobnih odnosa između mašina, živih organizama i društva kao celovitih sistema.

S obzirom da su predmet njenog proučavanja tri po prirodi različite komponente, a svaka se zasebno izučava u okvirima odvojenih naučnih disciplina, razumljivo je da je kibernetika nastala upravo kao sinteza tih disciplina. I to pre svega biologije, psihologije, matematike, ekonomije, logike, sociologije, elektronike i drugih srodnih disciplina. Svaka od njih je u kibernetiku »unela« onaj deo koji se odnosi na procese informacija, a koji su samo delimično proučavani u okvirima navedenih disciplina. Sam pojam informacije se svrstava u red veličina kao što su energija, masa, materija.<sup>2)</sup> Kibernetički sistemi, bilo da je to čovek, mašina ili društvo »upravljaju vlastitim radom; da bi mogli upravljati oni moraju dobijati informacije o uslovima u kojima se sistem nalazi, kao i procesima i promenama unutar samog sistema, sa ciljem da se stvore optimalne mogućnosti za rad sistema« (str. 55)<sup>3)</sup>.

Prema Vineru u navedenim sistemima (pa i u samom životu čoveka) deluje niz dezorganizirajućih faktora (entropija) i »život je borba s odsustvom reda«, a s druge strane sam razvitak teži k organizovanosti i stabilnosti datih sistema. Svi kibernetički sistemi imaju zajedničke komponente a to su: *receptori* (prijemnici informacija), *upravljajući centri*, u kojima se pre-

<sup>2)</sup> U knjizi „Kibernetika i društvo“ pojam informacije Viner definiše „kao sadržaj onoga što razmenjujemo sa spoljnim svetom dok mu se prilagođavamo ili dok utičemo na njega dok mu se prilagođavamo.“

<sup>3)</sup> Pojam mašine u kibernetici se vezuje za složene automatizovane računске mašine, kompjutere ili, kako ih autor naziva, kibernetete.

rađuju informacije (kod čoveka to je mozak, kod mašine računar a u društvu to bi mogla da bude npr. vlada) i efektori kao podređene komponente koje realizuju informacije upućene iz centra. Svi ti elementi su povezani kanalima veze kroz koje se prenose informacije. Na bazi tih elemenata postoji velika analogija u radu čulnih sistema kod čoveka automatizovanih mašina.<sup>4)</sup>

U proučavanju tako različitih pojava kao što su mašine, čovek i društvo, kibernetiku ne zanima njihova materijalna strana već se, pre svega, ona interesuje za funkcije tj. ponašanje tih sistema. Kibernetiku prvenstveno interesuju kvantitativni procesi bez naročitog ulaženja u njihovu kvalitativnu suštinu. Zbog takve svoje orijentacije kibernetika je, kako to navodi autor, imala da izdrži velike kritike i bila je još na samom početku svoga razvitka anatemisana kao buržoaska nauka. Kritičari su joj (a njih je bilo najviše u Sovjetskom Savezu) prebacivali da želi poistovetiti mašinu i čoveka i time apstrahovati materijalnu suštinu i kvalitativne razlike koje postoje među njima. Ta primedba postaje manje značajna ako se ima u vidu da se kibernetika, pored navedenih realnih sistema, bavi i apstraktnim sistemima. To su, pre svega, logičko-matematički sistemi i bez njih ne može ni doći do primene kibernetike na realne sisteme. Kibernetika je apstraktna nauka, njen jezik su simboli a glavna odlika egzaktnost u proučavanju pojava što, do njene pojave, nije bilo omogućeno, naročito na području društvenih nauka. S druge strane ne treba ispustiti iz vida da kibernetika o kvalitativnim razlikama među pojedinim sistemima vodi računa onda kad se radi o primeni njenih modela na te sisteme. Tako se mora voditi računa o trenutnom stanju neurona ili nekog čulnog organa, jer u protivnom kibernetički model, iako je stvoren na principu rada tog neurona, neće dati rezultate adekvatne stvarnoj situaciji.

Ova knjiga je posebno zapažena što, pored teoretskih razmatranja, daje i prikaz najznačajnijih područja na kojima je kibernetika našla široku primenu. Pri tom razmatranju dosta mesta je posvećeno primeni kibernetike na pojave društva kao sistema, njegovu organizovanost, prenos informacija i važnost tog prenosa za društvo kao celinu. U sklopu tog razmatranja interesantno je za naš samoupravni sistem da i teorija informacija u kibernetici polazi od toga da se pravo odlučivanja može ostvariti samo na

---

<sup>4)</sup> Pored teorije informacija, kibernetika obuhvata i teoriju automatskog upravljanja i povratne sprege, kao i teoriju regulacije koja proučava logičke funkcije u automatizovanim sistemima.

temelju objektivnih i pravovremenih informacija. Takođe je potrebno imati u vidu »da svaku društvenu informaciju prenose pojedinci ili grupe ljudi koji imaju svoje ciljeve i tim informacijama daju obojenost koja će najlakše pomoći ostvarivanju njihovih interesa« (str. 213). Pošto je demokratsko odlučivanje osnovni smisao našeg samoupravljanja, sigurno je da bi primena pojedinih metoda kibernetike doprinela većoj efikasnosti samoupravljanja u praksi. Model samoupravljanja je u mnogo čemu analogan modelu procesa informacija, pa bi primena kibernetičkih metoda doprinela optimalizaciji samoupravnih procesa u našem društvu.

Razmatrajući pitanja društvenog odlučivanja autor naglašava da slobodno odlučivanje ne mogu pružiti takve strukture društva u kojima »postoje oni koji upravljaju i oni koji su potčinjeni«. Društvo kao celina mora da vidi svoj interes u stvaranju takvih uslova koji su pogodni za odlučivanje.

Značaj kibernetike u društvenom i tehničkom napretku je izvanredno veliki, jer je kibernetika svojim egzaktnim metodama doprinela rešavanju »najaktuelnijih metodoloških problema« u mnogim naukama. Ako se samo ukratko zadržimo na prikazu tih doprinosa, o čemu se u knjizi dosta detaljno govori, treba istaći da je na području *bioloških nauka* kibernetika omogućila da se prodre u strukturu ćelije, kao nosioca života i uvid u svesno upravljanje biološkim procesima, što je ranije bilo moguće samo sa tehnološkim procesima, odnosno procesima nežive materije. Njen poseban doprinos je proučavanje fiziologije centralnog nervnog sistema (naročito mozga), evolucije života i »porekla nasledne informacije« na području genetike.

U *medicini* je kibernetika pružila pomoć pouzdanijem dijagnosticiranju bolesti i lečenju. Posebno je značajno istaći da je kibernetika omogućila nadoknadu izgubljenih organa kod čoveka, — motorike i čula. Funkcionalne kibernetičke proteze ruke, noge, oka, uha nisu više osobita retkost u svetu, pa i kod nas su na tom polju postignuti vrlo zapaženi rezultati.

U *psihologiji* kibernetika pomaže da dublje prodremo u bit psihe i da se potpunije koriste intelektualne mogućnosti čoveka, a koje se prema kriteriju kibernetike zasad nedovoljno koriste. Ilustracije radi u knjizi se navodi mišljenje da je intelektualni potencijal čoveka takav da ne bi za čoveka trebalo da predstavlja nikakav problem da nauči oko četrdesetak jezika i usvoji fond informacija koji je po obimu ravan onome koji je sadržan u britanskoj i sovjetskoj enciklopediji. Međutim, »mi dosada nismo



naučili da učimo», te će i u tom pogledu kibernetika pomoći u iznalaženju novih metoda i tehnika učenja. Ona će omogućiti povećanje čovekovih informacionih kapaciteta, a kibernetičke mašine koje pamte, oslobodiće ga od učenja mehaničkih, nebitnih sadržaja, tako da će čovek svoje sposobnosti moći pretežno da koristi za misaone, stvaralačke aktivnosti.

Veliki je doprinos kibernetike u tome što je zamenila čoveka u upravljanju složenim tehničkim sistemima, koji su postali toliko složeni da brzina njihovog rada prevazilazi psihofiziološke granice čovekovog reagovanja. Svoju aktivnost u složenim sistemima čovek je već danas prepustio kompjuterima a on se angažovao na daljem programiranju i usavršavanju rada tih sistema. Kao vrhunac te složenosti setimo se kosmičkih letova, koji i po mišljenju autora, nikad ne bi bili ostvareni bez učešća kibernetike.

Na području umetničkog stvaralaštva »kibernetičke mašine će u budućnosti pisati stihove, prozu, drame, komponovati muziku, slikati«. Zahvaljujući kibernetici takmičiće se umetnici i kompjuteri; ta konkurencija će podići kriterij i verovatno će se stvarati dela veće umetničke vrednosti. Inače, ukoliko čovek na tom polju ne bude stvarao vrednija dela od kompjutera, onda će on, po mišljenju autora, biti istisnut iz ovog područja, jer će kompjuteri daleko brže i jeftinije raditi od čoveka. Nadamo se da će čovek i u tom takmičenju izaći kao pobednik.

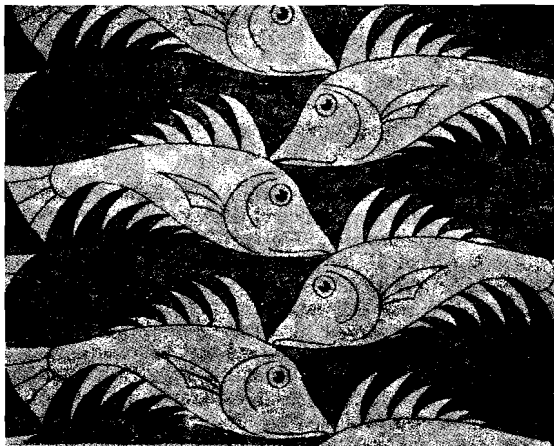
Mada je Viner u početku bio rezervisan u pogledu primene kibernetike u sociologiji, u knjizi se ukazuje na mogućnostj koje kibernetika pruža i na području socioloških istraživanja, u stvaranju modela socijalnih objekata, verifikaciji pojedinih teorija i hipoteza i sl. Kibernetika nalazi svoju primenu i u oblasti prava, kod pripreme sudskih odluka, službe informisanja i kodifikacije prava.

Kibernetika je posebnu primenu u industrijski razvijenim zemljama našla u upravljanju privredom i proizvodnim procesima. U današnje vreme »jedno od egzistencijalnih pitanja je kako osigurati racionalno korišćenje snaga i sredstava ogromnog broja privrednih organizacija u uslovima brzog tempa porasta i proširenja proizvodnje« (str. 296). Budućnost proizvodnje je u velikim tehnološko-organizacionim sistemima, čiji će rad biti programiran kibernetičkim metodama, što se već i danas ostvaruje u mnogim industrijskim granama.

Posle čitanja ove knjige čitalac se može naći u nedoumici u pogledu mesta i uloge čoveka u daljem tehničkom napretku. Da li će čovek iz-

gubiti svoju ulogu u tome napretku ili će je zadržati? Poslednje poglavlje ove knjige razmatra to egzistencijalno pitanje čoveka, i autorove prognoze u tom pogledu nisu nimalo pesimističke. Ma koliko kibernetički računari imaju niz skoro neograničenih prednosti u odnosu na neke ograničene mogućnosti čoveka, među njima postoji jedna osnovna, suštinska razlika zbog koje se nikad ne mogu ravnopravno upoređivati, a to je »što je kibernetičar uvek ispunjavao, ispunjava i ispunjavaće neposredno ili višestruko posredno ciljeve koje mu postavlja čovek«. Ma koliko se proizvodno-tehnološki procesi razvijali, čovek će uvek biti subjekt u radnom procesu, »jeste i uvek će biti prvi«, a mašina će izvršavati zadatke koji se rode u njegovoj glavi kao plod stvaralaštva. Kibernetika, najkraće rečeno, treba u tome najviše da mu pomogne.

Na kraju treba istaći i vrlo iscrpnu bibliografiju, koja je data za svako poglavlje ove knjige i koja pomaže da se brže dospe do onog najvažnijeg što je na području kibernetike dosad dato, a što je zaokruženo u delu ovog čehoslovačkog kibernetičara.



---

DRAGOMIR ZUPANC

---

# VLADIMIR PETRIĆ: RAZVOJ FILMSKIH VRSTA

---

AKADEMIJA ZA POZORIŠTE, FILM, RADIO  
I TELEVIZIJU 1970.

Ovo je knjiga koja može da se čita od kraja. Potražite u jednom od registara (nalaze se na kraju knjige, prvi sadrži imena reditelja, drugi naslove filmova u prevodu, treći naslove u originalu) film koji vas interesuje, okrenite navedene stranice, pročitaćete bez suvišnog uvoda sve što vas neposredno zanima za traženi film. Ako tragate za podacima vezanim za vreme u kome je film nastao ili žanr koji ga određuje, pročitaćete poglavlje u celini i time će možda vaš zahtev za širim određivanjem filma o kome je reč biti zadovoljen.

»Razvoj filmskih vrsta« predstavlja treći deo studije »Uvođenje u film«. U prvom delu (»Kako se stvara film«) Petrić razmatra tehničke aspekte filmske proizvodnje, drugi deo (»Kakvo dejstvo ima film«) bavi se estetičkim osobenostima kinematografskog medijuma, treći deo predstavlja istorijski pregled opšteg razvoja filma sagledan kroz žanrove. Razmatrajući kinematografski medijum sa tehničke, estetičke i istorijske strane, autor oblikuje svoje postavke ne propuštajući da izvrši sintezu svog dugogodišnjeg proučavanja i predavačkog opusa posvećenog filmu.

Knjiga je podeljena na poglavlja. Svako poglavlje posvećeno je jednom žanru: »Ekspresionizam«, »Film-roman«, »Burleska i slepstik«, »Montažni film«... U svakom poglavlju, autor obrađuje žanr od pojave prvih filmova koji su ga zasnovali i uže odredili. U klasičnoj istoriji filmovi se svrstavaju u hronološki niz. Njihovo mesto u istoriji filma određeno je vremenom i prostorom u kome su nastali. Petrić u svakom poglavlju obuhvata vreme od nastanka pojedine filmske vrste do njenog uspona ili opadanja. Dela su svrstana prema kvalitetu i prema oso-

binama koje ih žanrovski određuju. Autor se trudio da kao primere za ilustriranje pojedinih žanrova navede najkarakterističnije i umetnički značajne filmove. Očigledna je težnja da se do uzroka pojave filmske vrste dopre razotkrivanjem umetničke tendencije autora filma. Ovaj put je ispravan zbog toga što postoje filmovi koji sadrže obeležja raznih žanrova. To Petriću nije nimalo smetalo da ovakve filmove obrađuje u nekoliko poglavlja i na taj način predstavi deo u svim varijantama kroz koje se prelama.

Posebno treba naglasiti udžbenički karakter knjige. Knjiga je namenjena studentima Akademije za pozorište, film, radio i televiziju, koja je njen neposredni izdavač. Otuda i zavidna masa podataka, različitih mišljenja, estetičkih postavki, teorija, uvedenih i svrstanih uz svako poglavlje. Predavačko poštenje Petrić je opravdao time što nije suzio razmatranje o kompleksu filma na svoj lični stav, niti se stranicama svoje knjige koristilo kao busijom za napad na stanovišta različita od njegovih. Naprotiv, Gde god mu je to bilo moguće, preko fusnota, mota, neposrednim citiranjem, autor je slobodno uvodio često oprečna mišljenja o pojedinim filmovima, vrstama, školama. Nagomilavanje podataka mestimično smeta zbog toga što se gubi stav autora. Na takvim mestima u knjizi teško je razlučiti da li je u pitanju stav autora ili njegovo tumačenje tuđe postavke. Petrićeva skromnost ne sme se tumačiti kao slabost. Dugogodišnji priležni rad na studiji, vrhunsko poznavanje ne samo teorije i istorije filma već i filmskog postupka rezultiralo je u potrebu da se sakupljeno znanje sintetizuje u celinu po cenu delimičnog odricanja od nekih ličnih stavova. Postupak je opravdan zbog toga što je knjiga namenski određena za predmet istorije filma.

Individualnost autora se manifestovala u tretmanu istorije filma. Petrić se opredelio za kvalitet filma i njegovo žanrovsko određenje. Odbacivši vremenski niz, autor izlaže istoriju filma u pregledu razvoja filmskih vrsta. Bekstvo iz hronološke monotonije je uspešno sprovedeno. Datumi proizvodnje filma postaju neobavezna činjenica, poreklo filma manje značajno, do prave formalne i sadržajne suštine filma put je širom otvoren. Pravi način da se do celovitog uvida u različite i mnogobrojne tokove istorije svetske kinematografije («...tog najinternacionalnijeg izražajnog sredstva, koje, i pored toga što zadržava odlike nacionalne filmske proizvodnje u konkretnim delima, predstavlja jedinstvenu umetnost koja povezuje sve narode sveta.» V. Petrić, cit. D. Z.) dopre metodom koji najviše odgovara kinematografskom mediju: dinamično, životno, uverljivo.

---

SIMON SIMONVIĆ

---

»MI«  
JEVGENIJA  
ZAMJATINA

---

Oduševljavajući se socijalno-naučnom fantastikom u literaturi, ponajviše jednim od njenih značajnijih predstavnika Herbertom Velsom, Zamjatin je pokušao da u svet naučne fantastike unese što više elemenata ljudskog, što više »društvenog«. Citajući njegov skoro prevedeni roman »Mi«,<sup>1)</sup> možemo da vidimo kako je Zamjatin uspešno obavio svoj posao. Inače, roman je napisan 1920. godine u Lenjingradu, gde do današnjeg dana nije objavljen, i preveden je na nekoliko stranih jezika.

Uzimajući u obzir istorijski redosled primetićemo da se Zamjatin javlja kao neka vrsta rodonačelnika »negativne« utopije, pre Hakslija i pre Orvela. S druge strane, isto se može reći i ako uzmemo u obzir samu vrednost romana, kojoj su neke stvari išle u prilog. Prvo, Zamjatin je po struci bio inženjer-konstruktor, što mu je pomoglo da razne opise i čitave konstrukcije u romanu »Mi« da što uverljivije. Drugo, Zamjatin je inače poznat kao književni stvaralac, pretežno kao pripovedač<sup>2)</sup>, što je takođe bilo od značaja za samu literarnu vrednost ovog romana.

Dok Haksliju i Orvelu možemo zameriti nedostatak književnog u njihovim romanima, dotle o Zamjatinovom romanu, sem kao o »negativnoj« utopiji, možemo posebno govoriti i kao o uspelom književnom ostvarenju. No, nas u ovom trenutku zanima pretežno prvi aspekt ovog romana, zbog čega je i pisan, odnosno zanima nas

<sup>1)</sup> Jevgenij Zamjatin: „Mi“. Prosveta, Beograd, 1969. godine, prevod i predgovor Mira Lalić.

<sup>2)</sup> Jevgenij Zamjatin „Sever“. Nolit, Beograd, 1963. godine, prevod i predgovor Mira Lalić.

Zamjatinova vizija budućnosti u »negativnoj«  
utopiji.

Svet koji Zamjatin opisuje, bolje rečeno svet koji predviđa kao mogući, nešto je što čoveka mora da obespokoji, da ga izbací iz kolotečine i da mu poljulja »bezgrešno« verovanje o približavanju očekivanoj budućnosti, tom »zlatnom veiku«. U ovoj birokratsko-tehnokratskoj viziji sveta tehnički progres je potpuno usklađen sa nadasve zastrašujućom društvenom organizacijom života. Taj mašinski, »savršeni« svet odvojen je Zelenim zidom od prirode, odnosno od svega što se još uvek razvija i živi u zakonima slobode. Život je u njemu matematički uređen, čoveku je, ako ga tako uopšte možemo nazvati, data matematički besprekorna sreća. Život je lep samo zato što je neslobodan, što je njegov smisao u apsolutnoj, estetskoj potčinjenosti idealnoj neslobodi.

Ljudi postoje u vidu brojeva, žive u simetričnim redovima po četvoro, u plavičastim uniformama, sa zlatnim pločicama na grudima — državni broj za svakoga i sve. Ljudi su najobičniji sabirci jedne državno-jedinstvene jednačine, besmislena je ideja o nekim »jedinicama« (...dopustiti da »ja« ima izvesna prava u odnosu na Državu, i dopustiti da gram uravnoteži tonu — to je potpuno jedno te isto. Odatle — raspodela: toni — prava, gramu — obaveza; i prirodan put od ništavila ka veličini: zaboraviti da si gram i osetiti sebe milionitim delom tone...).

U Zamjatinovom romanu niko ne može biti »jedan«, nego »jedan od«. I zato svi brojevi jedinstvenomilionski odlaze na posao, i vraćaju se s posla, jedinstvenomilionski prinose kašiku ustima, odlaze na spavanje, u šetnju. Biti originalan prava je jeres, jer znači narušavanje jednakosti, a ono što se na »idiotskom jeziku drevnih plemena« nazivalo »biti banalan« — to ovde znači sveto izvršavanje svojih dužnosti.

U Jedinstvenoj Državi veliča se policija kao materijalizacija anđela-čuvara, i sve je u njoj sagrađeno od providnog stakla, što samo omogućava nesmetan rad policiji. »Tako je prijatno nečije oštro oko, koje brižno čuva od najmanje greške, od najmanjeg netačnog koraka. Neka ovo zvuči i pomalo sentimentalno, ali mi opet pada na pamet ona ista analogija: anđeli-čuvari o kojima su maštali drevni ljudi. Kako se mnogo od onoga o čemu su oni sanjali materijalizovalo u našem životu«, ispoveda nam se jedan od junaka romana »Mi«. Sem toga, snovi su zbiljno psihičko oboljenje, čovekova je duša opasnija od kolere, fantazija naročito; seksualni život se odvija putem naročitih bonova, a kao

jedno od velikih dostignuća Jedinственe Države smatra se *Lex sexualis*: »Svaki broj ima pravo — kao seksualni proizvod — na svoj broj«.

Kao potvrdu bezdušnosti i neljudskosti života u Jedinствenoj Državi možemo navesti još nekoliko stvari. Tako, na primer, naporedo sa voćarstvom i živinarstvom, u Državi je razvijeno destarstvo; zatim susrećemo nepogrešivu Jedinственu državnu nauku; postoji Institut državnih pesnika i pisaca, čiji je zadatak da sastavlja ode Dobrotvoru, da poetizuje smrtne presude i da piše naručene i »besmrtne« tragedije kao: »Zakašnjenje na posao« («...mi smo ukrotili i oseđlali nekada divlju stihiju poezije. Sada poezija nije više bezočni slavujev zvižduk: poezija je državna služba, poezija je korist«, reči su D-503 jednog od junaka romana »Mi«).

Jedini prisutni oblik čovekove i državne »nesavršenosti« jeste, tu i tamo, fantazija. Ali, pri kraju romana, vidimo da je pronađen način za njeno potpuno odstranjivanje hirurškim putem. Tako je zahvaljujući razvoju nauke stavljen pod kontrolu i poslednji nekontrolisani moždani čvor. Brojevi su postali zauvek »savršeni«, čovek je napušten poput primitivnog nasleđa; svi su postali »čovekoliki traktori«, nekakve kreature ravne mašini. Izlečena je i poslednja bolest — svest o svojoj ličnosti, jer samo je »Mi« od boga, »Ja« je od đavola. Time je najnovije otkriće Državne nauke doprinelo da bude uklonjena i poslednja prepreka na putu ka »savršenosti« Jedinственe Države.

Formirajući i gradeći »budući« način života, Zamjatin nam je u romanu »Mi« prikazao i pobunjenike protivu savršeno ukroćenog i bezdušnog čoveka, sa svim onim svetom oko njega, čija je opsesija vraćanje prirodi, a samim tim i vraćanje onom »drevnom« čoveku. (»Čovek je prestao da bude divlji tek onda kad smo sagradili Zeleni zid, kad smo iza tog Zida izolovali svoj mašinski, savršeni svet — od nerazumnog, nakaznog sveta drveća, ptica, životinja...«). Naravno, pobuna ne uspeva, i pobunjenici — ti »neprijatelji sreće« — bivaju kažnjeni.

Za jasnije i bolje razumevanje Zamjatinovog romana »Mi« možemo se pozvati i na njegov esej, napisan i objavljen nekoliko godina kasnije. U svom eseju »O književnosti, revoluciji i entropiji« (videti knjigu »Sever«) Zamjatin je zapisao: »Mornar je na katarci potreban za vreme bure. Sada je bura, sa raznih strana se čuje SOS... Sada se može gledati i misliti samo kao pred smrt: eto umrećemo — i šta onda? Proživeli smo i to kako? Ako bi se živelo ponovo, na nov način — onda, od čega, zbog čega? Sada su u književnosti potrebni ogromni, kao sa katar-

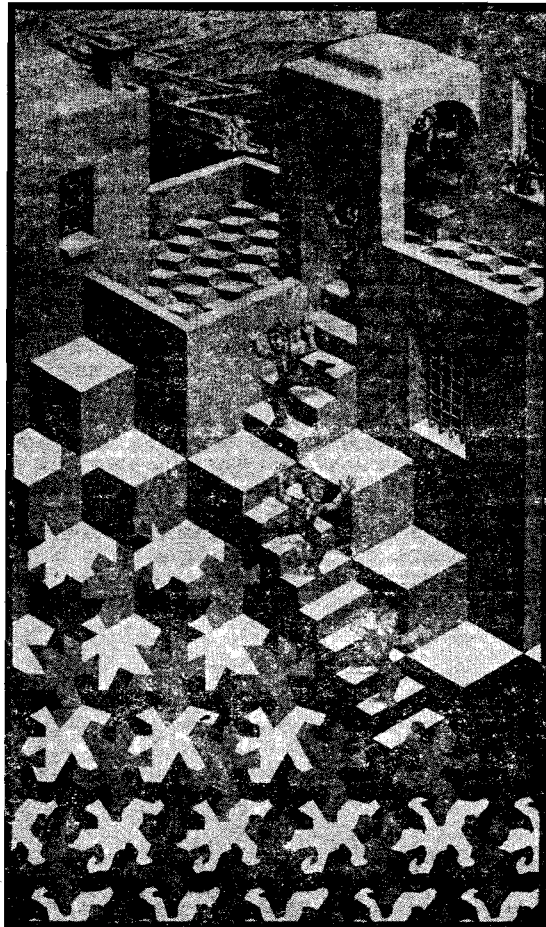
ke, aeroplanski, filozofski horizonti, potrebno je poslednje, najstrašnije, najneustrašivije »Zašto?« i »A šta je dalje?«. Upozorenje je prilično jasno. Da se »bura« uvećava i, što je još važnije, da »mornara« nema, potvrdili su Haksli i Orvel, a sam razvoj nauke i, dosad ispoljena, državno-birokratska manipulisanja čovekom, još više. Uz malo naprezanja mogli bismo da u savremenom svetu prepoznamo mnoge stvari zapisane i »predviđene« u romanu »Mi«. Međutim, to nas ne bi odvelo daleko, sem što bi nam strah bio veći.

Zamjatin se, kao što smo videli, nije bavio mnogo problematikom očuvanja od najezde tog savršenog sveta. I ne samo to. Čitajući roman »Mi«, možemo se uveriti da je Zamjatin prisutan sa velikim pesimizmom. Rešenje koje je bilo ponuđeno, rušenjem Zelenog zida, ne možemo prihvatiti drugačije do kao neuspeo pokušaj pobune. S druge strane, znamo da sama ideja »vraćanje prirodi« nije nova i da je upotrebljavana u različite svrhe. Ovde je sigurno da se Zamjatin poziva na nju, mada to istovremeno ne treba da znači i »pogled unazad«.

I pored svega, čini nam se da ceo roman predstavlja veliku čovekovu pobunu, pobunu protivu svega onog što ga osiromašuje i uništava, koja još nije okončana i koja neće biti još dugo okončana, sve dok se ne »ukinu« i poslednje tendencije modernog sveta ka porobljavanju čoveka. Tako ovaj roman, inače napisan kao duboko angažovana ljudska drama, više upozorava nego što predviđa, više brani čoveka nego što ga satirično prikazuje.

Najmanje je potrebno pisati o svim aspektima odnosa između ličnosti (»Zar nije jasno da je svest o svojoj ličnosti samo bolest«) i kolektiva, kome pripada ta ličnost, pogotovu kada se već naziru putevi totalitarizma, standardizovanja i uniformisanja čoveka. Zato i ova vizija budućeg sveta, sem grotesknosti, mora da za nas ima i nešto što može da simbolizuje dolazak »mornara«.





---

VI DEO

---

# OSVRTI

---



---

MIRKO ĐORĐEVIĆ

---

# KNJIGA U EGZILU

---

Uskoro će zagrebačka izdavačka kuća Zora izdati i uključiti u sabrana dela knjige Miroslava Krleže koje dosad nisu objavljene. Reč je o privatnim izdanjima knjiga *Moj obračun s njim* i *Dijalektički antibarbarus*, od kojih se ova poslednja pojavila u časopisu *Pečat*. Naša književna, intelektualna i uopšte kulturna kretanja i pomeranja istakla su potrebu za ovim, pomalo apokrifnim, tekstovima.

To će u pravom smislu biti povratak jedne knjige iz egzila, iz tišine na koju je bila prinudena već više od trideset godina, ali ne i iz zaborava. *Dijalektički antibarbarus* je knjiga neobična, lucidna i strasna, ona je hronika jednog momenta naših kulturnih zbivanja pred dolazak oluje svetskoga rata i današnji čitalac je, najblaže rečeno, zapanjen njenim sadržajem, njenim prognozama i dijagnozama.

*Habent sua fata libelli!* Zaista je neobična sudbina ove knjige koja se pojavila u časopisu *Pečat*, poslednjem Krležinom časopisu pred rat, pred njegovo veliko i mučno ćrtanje<sup>1)</sup>. O ovoj je knjizi čitao dugo godina i sam pisac nije se pozivao na nju kao na svedoka čak ni onda kada je takva knjiga to najbolje mogla da bude. U razgovorima sa Predragom Matvejevićem nespokojan i sa malo rezignacije — nešto neobično za njega, ali njegovo, Krležino — pozvao se na *Antibarbarus* više puta<sup>2)</sup>. Ova knjiga ne nedostaje toliko Krleži, koliko nama danas koji u ovom nemirnom kulturnom momentu tražimo genezu i korelate. Ova je knjiga govorila veoma rečito iz tišine, jer ona je neuništivi kontekst Krležinog dela, već danas velike i klasične *terrae krlezianae*. Misao ove knjige je živa i sveža, strasti u njoj nisu prevagle nad razumom i razum se nije gubio u suvoparnim racionalističkim refleksijama.

<sup>1)</sup> Videti časopis *Pečat* 8—9, 1939. godina, Zagreb.

<sup>2)</sup> Predrag Matvejević: *Razgovori s Miroslavom Krležom*, izd. „Naprijed”, 1969. godine, Zagreb.

I ovde je Krleža isti onaj nemirni duh sa perom u ruci kakvog ga znamo iz njegovog celokupnog opusa, u stalnoj pobuni protiv banalnosti, svesno angažovan kao Erazmo na *straži pameti ljudske*. Polemički žar, pamfletska strast i vera u moć reči, izgovorene i napisane, podsećaju na vremena verskih ratova iz doba Reformacije, kada je duh otpora iskričavo svetlucau u slici, crtežu-karikaturi, ili u pamfletu. Jer, tek u prelomnim epohama, u revolucionarnim momentima, pamflet i parola bivaju dignuti na nivo autentičnog umetničkog dela, prave kulturne pojave.

A *Dijalektički antibarbarus* je knjiga otpora i pobune i svedočanstvo o onom Krleži koji je uvek iznad regionalizma, nacionalizma i drugih naših isključivosti, jučerašnjih i današnjih. Krleža je jedan od retkih pisaca — istaknimo to još jednom i mi — koji posle pedeset godina nema razloga da precrta ni jedan redak onoga što je napisao. Njegova je misao u toku vlastitog kontinuiteta nenarušenog od prvih beležnica iz Hungarikuma do poslednjih knjiga monumentalnog dela *Zastave*. I ovo je delo sjajna odbrana kulture, kulture u najkompleksnijem značenju toga pojma.<sup>3)</sup>

Tridesetogodišnja tišina oko ove knjige nije pokrila njeno stvarno značenje — nestala je bila čak iz fusnota i bibliografskih aparatura — naprotiv, sugestivna i duhovita poruka *Antibarbarusa* javljala se mnogo puta kao autentična reč u vremenu i prostoru naše najnovije kulturne istorije. To će biti one misli iz *Govora u Ljubljani*, one misli iz *Predgovora Podravske motivima* kao i iz mnogih drugih njegovih dela. I u naše vreme, svuda oko nas, »dijalektičke« katedre sve češće potežu sumnjive argumente i nude indulgencije sa oznakom jedinospasavajućeg *dijamata* zaboravljajući u ime novoga integralni kulturni prostor nenarušiv od svojih mitskih početaka do daleke, nesagledive budućnosti, zaboravljajući kulturu kao ostvarivanje i usavršavanje čoveka u stalnoj želji da ostvari sebe prema slici svojih nada.

*Dijalektički antibarbarus* je knjiga o famoznom sukobu na levlci, o sukobu Miroslava Krleže i Marka Ristića sa grupom mladih, naprednih intelektualaca, pisaca, pesnika i publicista iz vremena pred sam početak drugog svetskog rata. Dakle, reč je o momentu kada su strasti bile dovedene do vrhunca, kada se često zaboravlja-

<sup>3)</sup> Krležine misli i refleksije o kulturi, o kulturi uopšte, o našoj balkanskoj i podunavskoj kulturi i civilizaciji nisu izučene, čak veoma su malo analizirane i obrađivane. Inače to je kompleks koji je Krleži iritirao u najdubljem svom značenju kao intelektualna pojava.

lo u viziji jedne budućnosti, kako i kojim mogućnostima treba usmeravati i orijentisati kulturu.

Krleža se brani od napada u ovoj polemici ne zaboravljajući ni u naletu sopstvene vehemencije zdrave slutnje i instinkte umetnika i stvaraoca, ostajući uvek na visini umetničkog nemira. Upravo taj nemir Krleža priznaje za drugo ime čoveka umetnika, borca i vizionara. Iskreni i idealno poštteni, zaverenički odani i zaljubljeni u budućnost, mladi intelektualci su svojoj viziji budućnosti u kojoj će radni čovek živeti u sreći bez obala, žrtvovali avanturu traženja, uzbuđenje neverice, čar sumnje i otisnuli se u dogmatizam.

U ono se vreme tako snažno verovalo da je konačno pronađena poluga kojom se može svet prebaciti jednim zamahom iz carstva nužnosti u carstvo slobode. Često je ukidano pravo na sumnju.

Iskreni i talentovani Jovan Popović koji će celoga sebe i svoje delo dati revoluciji, hrabri Vojislav Vučković, erudita Ognjen Prica, Avdo Humo, Puniša Perović, Radovan Zogović i drugi iz kruga *Mlade kulture*, našli su se u konfrontaciji sa Krležom piscem koji je imao za sobom veliko književno delo, sa očaranim putnikom u Lenjinovu oktobarsku Rusiju.

Junaci ove knjige davno su, uglavnom, odsutni iz književnih i kulturnih zbivanja. Na čitav se sukob danas gleda još uvek veoma različito. S jedne strane nastoji se pokazati kako je polemika oko *Pečata* sasvim beznačajna, i da je jedino književno-publicistički kuriozum<sup>4)</sup>. Međutim, u našoj književnoj kritici srećemo se i sa jednim drugim, suprotnim mišljenjem, koje nastoji da u nemirnom kontekstu književne polemike pronađe i ispita prave vrednosti. Na ovakav način vrednovanja obavezuje nas istina u koju su mladi publicisti tako vatreno verovali. Posmrtna slava ovih pisaca mnogo više počiva na njihovom svesnom žrtvovanju za velike ideale, nego na misaonom i estetskom sadržaju dela koje su ostavili<sup>5)</sup>.

Polemika koju nam Krležin *Antibarbarus* prikazuje i onako kako je prikazuje ima i danas veliki značaj, još uvek je aktuelna. Pokrenuto je nekoliko, kako bi Krleža rekao, otvorenih i uzbudljivih pitanja. Neka ćemo od tih pitanja istaći i prikazati kako bi se mogao celovitije sagledati nemir jednog vremena i naše prilike bolje osvetlile.

<sup>4)</sup> Slobodan Z. Marković: *Jovan Popović*, Matica srpska, Novi Sad, 1969. godine.

<sup>5)</sup> Eli Finci: *Zaverenik revolucije*, „Politika“, 24. avgust 1969. godine.

Jedno od najvažnijih pitanja koje je bilo predmet polemike, bilo je pitanje smisla, suštine i svrhe umetničkog stvaranja. Mladi intelektualci, idejno orijentisani jednosmerno i jednoznačno, od svih funkcija umetnosti posebno su isticali socijalnu. To je vodilo u dogmatske simplifikacije, u takvu vrstu dogmatizma koji će kasnije biti poznati pod neslavnim pojmom *ždanovizma*. Ovo je pitanje postavljeno tako zaoštre-no da su anateme, ekskomunikacije i slično bile obična pojava — sve se bilo zaoštrilo do same ivice poslovičnog hamletovskog paroksizma.

Krleža je ovakvo shvatanje i ovakvo svođenje u metnosti na socijalnu funkciju odbacio i video u tome opasnost, te je proglasio sve to za antikulturnu pojavu. Nije bitno da li je kultura u parolaškom smislu *leva* ili *desna*, da li je angažovana deklarativno u jednom jedinom smeru jer prava kultura kao stvaralaštvo čoveka kreće se uvek putevima humaniteta koji je bitni ljudski sadržaj kulture u svim vremenima i epohama. Ni onda kao ni mnogo godina kasnije, nije bila osvojila sebi mesto stara, razumna teza Engelseva o smislu i suštini Balzakovog realizma<sup>9</sup>). Ovde možemo potražiti začetke onoga što će se mnogo godina kasnije javiti u nas kao jedna kultura i jedna kulturna politika, naročito u godinama posle drugog svetskog rata; odavde možemo razumeti šta je Krleža izražavao svojim izrazima, danas u svetu ne samo poznatim nego i usvojenim, izrazima kao što je *estetski kuligulizam*, *artistički daltonizam*, i drugim. (Određeni Krležini izrazi se ne mogu jednostavno zaobići, najčešće nemaju sinonima). *Pečat* je i pokrenut sa namerom da oslobodi kulturu i kulturnu politiku naše levice dogmatizma koji je već bio počeo hvatati korene, da je oslobodi u--proščavanja jer baš radnička klasa treba da prihvati kulturno nasleđe i da ga preda pokolenjima.

Krleža je iz tih razloga, pored note ličnog, pored uzbuđenja zbog napada na ličnost, celu stvar shvatio kao kulturno-politički zadatak *par excellence*. On ne osporava svojim protivnicima njihova idejna i čisto politička uverenja — da se može loše politički misliti i biti veliki pesnik i obrnuto, to je baš on često ponavljao — on ovde posmatra književni i publicistički rad grupe sa aspekata stvaraoaca i umetnika.

Za Krležu je bitno pitanje šta je umetnost, šta su autentični artistički realiteti, gde su u biću čoveka impulsi koji ga navode da umetnički

<sup>9</sup> Da podsetimo samo na klasične Engelseve argumente, inače dobro poznate: Najveći francuski pisac, Balzak bio je legitimist i rojalist pa ipak njegovo delo celinom svoje poruke i duhom svoje istine je levo.

stvara i, dalje, koji ga vode u onu delatnost o-  
čovečenja koja se naziva mnogoznačnim termi-  
nom *kultura*. Citat iz Krečmera bio je svojevrs-  
ni izazov u ovoj prilici, jer Krleža ne operiše na-  
vodima iz popularne i vulgarizatorske literature  
— uglavnom, oslanja se na lični senzibilitet pis-  
ca i umetnika i na bogatu erudiciju — a to je  
u ovakvoj klimi bilo ravno književnoj blas-  
femiji<sup>7)</sup>.

Ovakve navode — a Krleža je naveo jedan ma-  
nji karakteristični detalj — naša radikalna le-  
vica dočekala je kao priliku za nove napade i  
optužbe. Sve to pokazuje nemir jednog vremena  
koje je plimi strasti bilo posebno naklonjeno.

Sa terena umetničkog i kulturnog na kome je  
Krleža samouvereno stajao, protivnici su sva pi-  
tanja prebacili na teren bukvalne političke od-  
govornosti — rešavajući sva pitanja po principu  
svoje, već onda formirane i razrađene,  
receptologije. Tako su se nizale optužbe  
koje je danas teško i zamisliti u našem relativ-  
no zdravom kulturnom i umetničkom ambijentu,  
optužbe da je Miroslav Krleža, Marko Ristić i  
krug oko *Pečata* trockistički inspirisan, da je to  
idejni inventar famozne *Quatrième* internacio-  
nale, izdajnik radničke klase i slično. Krleža je

<sup>7)</sup> Kako je Krečmer (Kretschmer) još onda kod nas  
bio proskribovan kao idejno nepodesan, buržoaski da-  
kile, vrlo je malo izučavan. Nas neće interesova-  
ti njegove čisto psihološke teorije o *ctikloidima* i  
*šizoidima*, već njegovi stavovi o čoveku kao  
umetniku, o biću ljudskom u kulturnom miljeu. Nje-  
gova zapažanja su veoma zanimljiva kada je reč o  
umetnosti, o prirodi umetničkog. Krečmer je, uglav-  
nom, isključivao socijalne faktore i oslanjao se na  
prirodu čoveka kojoj je telesni sastav osnova.

Postoje, po Krečmeru, centralno polje i periferna po-  
lja čovekove svesti. Kada je reč o umetničkom, ar-  
tističkom uzbuđenju, svesno polje ne igra neku veli-  
ku ulogu. Sve, pak, što se odigrava na periferiji, na  
rubu svesnog, na mutan i nejasan način, daje ka-  
snije *štimung* pesmi, priči ili romanu. Umetničko  
dakle nastaje u tom sferičnom *polumraku* i ne  
može biti čista svesno-logička konstrukcija. Otuda  
je san nezaobilazna metafora od tvoraca epa o Gil-  
gamešu do nadrealista, otuda se često stvara kao u  
snu i nisu sasvim bez osnova priče romantičara da je  
baš san i njegovi mutni horizonti najplodnija do-  
lina *pesničke milosti* i njenih darova. Krečmerovi  
stavovi, inače veoma sporni i sporeni, potrebni su  
nam ako hoćemo da razumemo ono što primamo i iz-  
ražavamo kao magičnu i teško objašnjivu privlačnost  
umetničkog dela. Ovi Krečmerovi stavovi su zanim-  
ljivi i za objašnjavanje širokog polja takozvanog sve-  
snog i nesvesnog stvaranja — problema koji neće pre-  
statiti da bude predmet raznih hipoteza i teza dokle  
god bude čoveka umetnika i njegovih stvaralačkih  
uzbuđenja.

Jednom reči, rezimirajući Krečmerove stavove i nje-  
govo učenje, vrlo često, bitno za umetnost nije u  
svesnom nego na prostorima *sfera*, i tamo čovek  
umetnik traži ili očekuje da može naći sebe u mo-  
mentima izuzetnih stanja koja zovemo, ne mnogo sve-  
sno m reči, *inspiracija* ili, još češće, arhaično sa-  
svim — *nadahnuće*.

Sporni ili ne, Krečmerovi stavovi nalaze potvrdu u  
delima umetnosti; čitalac ih nalazi kada se nađe pred  
delom.

odgovarao konstatacijama da je ovakav otpor ne književni i polemičarski posao nego varvarstvo i atak na kulturu, poigravanje njenom budućnošću.

Za Krležu u osnovi ovakvih pojava leži naš palanački duh i mentalitet, naše inercije i zablude, naša sklonost da banalizujemo do kraja. Oštro političko čulo govorilo mu je da je sasvim ispravna stara teza o levisi koja u revnosti levičarenja stiže desno. U to vreme, vreme krvavog ishoda građanskog rata u Španiji i dolaska i nastupanja fašizma, nije bilo jednostavno i lako misliti, pisati kritike ili pevati pesme — pitanje mača i pera je iskršavalo na svakom koraku kao najozbiljniji ispit savesti. U analizama i polemikama sa mladim intelektualcima Krleža je umetnik snažnoga daha, satiričan i pamfletista vedar, uzbuđen do pravog nadahnuća, rečit i bogat.

Današnjem čitaocu, onom prosvećenijem, koji je uvek u matici najsavremenijih i najsvežijih kulturnih tokova, biće, bar to, zanimljivo da sazna neke od tih Krležinih lucidnih analiza i da ih poredi sa njegovim delom u celini.

Posebno se oštrica Krležine satire upravila na književno i publicističko delo pesnika Radovana Zogovića<sup>9)</sup>. Mnogo godina kasnije, kada su se u časopisu *Forum* pojavile Zogovićeve pesme posle njegovog velikog ćutanja, sa stranica Krležinog *Antibarbarusa* se nameće neobično, pomalo setno razmišljanje o tim *davnim danima*<sup>9)</sup>. To je jedan susret naš, zanimljiv i sav iz konteksta naših kulturnih svađa i polemika.

Danas ni Francuzi ne porede Barbisova svedočanstva o Sovjetskom Savezu, tačnije njegovu knjigu o Staljinu pisanu hagiografski, sa Krležinim *Izletom u Rusiju*, u korist, da tako kažemo, Barbisa. U celokupnoj *Leniniani* ne mogu se naći nadahnutije i vidovitije stranice nego što su to Krležini tekstovi o Lenjinu i Oktobru. (Neko je nedavno izražavao čuđenje, sasvim opravdano, zašto Krleža i nije dobio Lenjinovu nagradu za književnost). No, taj krug pitanja čeka svoje istraživače i svoja objašnjenja.

Polemika iz tih dana nije se na tome završila, svakako. Obe strane su se strasno angažovale

<sup>9)</sup> U nameri da bude uvek na nivou dijalektičke ortodoksije onako kako je shvata, Zogović pisac i pesnik, da ostane veran vokaciji pisca revolucionara, on u jednoj noveli opisuje kako je odjeknula vest o smrti Anrija Barbisa među metohijskim nadničarima i sirotinjom. Atmosfera je veštačka, priča nema *štimunga*, pisana je iz poštenog srca ali bez invencije i umetničkog senzibiliteta.

U jednom drugom slučaju, navodi Krleža, imamo još čudniji primer. Reč je o pesmi u kojoj je Don Kihot, u pesnikovoj viziji nespojiv sa naprednim duhom španskog naroda.

<sup>9)</sup> Videti časopis *Forum* broj 3 za 1965. godinu, Zagreb, p.p. 390—404.



za svetlu budućnost, za svet sutrašnjice, za čoveka vraćenog sebi i zabavljenog igrom rada i stvaranja. Za Krležu ipak, čovek budućnosti neće naći sebe ako u svoje duhovne sfere ne asimilira kulturno nasleđe prošlosti oslobođeno predrasuda, ako ne bude stvoreno društvo u kome će biti mesta i za jeretike i sanjare. Njegovi protivnici imaju pred sobom ostvarenje klasične Utopije, u kojoj će razum i umešnost zameniti čoveka, osloboditi ga svake sumnje, mučnine i apsurdna. To su dva načina gledanja na budućnost, i ne lična gledanja, koliko dva shvatanja koja će se kasnije često sukobiti.

Ova će se polemika preneti na brošure i pamflete, gubeći se polako u sitničavosti, u zgodama i kalamburima, intrigama i pakostima, čak. Posle pojave *Antibarbarusa* i njegovog velikog odjeka — počele su bile i špekulacije u građanskoj štampi — pojavila se brošura Ognjena Prica i polemika se nastavila strasno i žučno<sup>10)</sup>. Krleža se javljao još nekoliko puta a polemiku je prihvatio Marko Ristić<sup>11)</sup>.

U celini ove iste misli srećemo još u *Pečatu* kada je Krleža govorio o nameni časopisa<sup>12)</sup>.

Krležina osnovna književna i publicistička nastojanja, njegove smeće, vizionarske smernice naših budućih kretanja sreću se neprekidno tokom niza kasnijih godina i predstavljaju oružje napredne kritičke misli, ne samo u nas nego i šire.

Kada se, dakle, uskoro ova knjiga ponovo nađe među nama, još jednom ćemo se uveriti kako su lucidnost uma i snaga istinskog i dubokog uverenja svedočanstvo profetizma i smelih anticipacija. Svaka Krležina sumnja pokazala se opravdanom, svaku je tezu — to se retko sreće u ovolikoj meri — vreme samo opravdalo i potvrdilo. Značenje ove knjige će, nema sumnje baš danas, preći granice jezičkoga područja na kome je nastala, i nastaviti da igra onu ulogu kakvu igraju knjige ovakve — knjige koje zbog smelosti svojih vizija bivaju kažnjene ćutanjem i tišinom.

To će uvek biti u prelomnim momentima kao što su bili oni pedesetih godina — da pomenemo samo njih — kada je konfrontacija između *Savremenika* i *Dela* pokazala da postoje impulsi koji radaju nove puteve i mogućnosti. Na tom poslu *Antibarbarus* je igrao posebno važnu ulogu.

<sup>10)</sup> Ognjen Prica: *Barbarstvo Krležinog Antibarbarusa*, Zagreb, 1940. godine.

<sup>11)</sup> Marko Ristić: *Nesavremena razmatranja*, u časopisu *Pečat*, 13—15, 1940. godine, Zagreb.

<sup>12)</sup> Miroslav Krleža: *Svrha Pečata i o njojzi besjeda*, časopis *Pečat* brojevi 1 i 2 za 1939. godinu.

---

# BELGIJSKI RAZGOVORI O REGIONALIZACIJI KULTURE

---

Kako regionalizovati kulturu? Da li je u provinciji nedovoljna kulturna potrošnja? Kako organizovati decentralizaciju pozorišta? Kako probuditi Valoniju a da se ne žrtvuje ono što Brisel već ostvaruje? Kakve pouke mogu da se izvuku iz francuskih iskustava sa domovima kulture? Kakva treba da bude uloga eksperimentalnog pozorišta? Kako država može da pomogne mlađe animatore, čak i u briselskim predgrađima? Treba li prethodno osigurati oživljavanje kulture u valonskoj oblasti? Jesu li dovoljna finansijska sredstva koja javne vlasti odvajaju za kulturu? Kakve su, u tom pogledu, odgovornosti pokrajina i opština? Treba li, van eksperimentalnog pozorišta, i narodnog pozorišta namenjenog »širokoj publici«, negovati repertoar »višeg nivoa« koji traži obrazovana pozorišna publika? Može li se problem kulture izdvojiti iz celine problema decentralizacije?

Razgovor o ovim pitanjima organizovao je u novembru 1969. briselski list »La Libre Belgique«, koji smatra da u sadašnjem trenutku većina javnih mandatora mnogo govori o kulturi, ali se o njoj malo brine; u ovom razgovoru učestvovali su: *Žorž-Anri Dimon*, šef kabineta ministra za francusku kulturu, *Šarl Berten*, akademik, član Nacionalnog saveta za dramsku umetnost (CNAD), *Rober Ruso*, direktor za kulturu u Palati umetnosti u Šarlroa, član CNAD, *Žak Uisman*, direktor Nacionalnog pozorišta, *Klod Etjen*, direktor briselskog pozorišta »Rido«, *Žan-Pjer Rej*, direktor pozorišta »Galerije«, *Šarl Žosen*, direktor pozorišta »Žimnaz« u Liježu, i *Rober Stefan*, direktor Produkcionog centra RTB, Lijež.

---

*Da li je u provinciji nedovoljna kulturna potrošnja?*

*Rober Ruso.* — Problem decentralizacije se postavlja kao hitan. Možda se u Briselu o tome ne vodi dovoljno računa. Ali mi u provinciji o tome možemo da sudimo sa više realizma. U odnosu na Brisel, u provinciji je mogućnost kulturne potrošnje nedovoljna, a naročito u oblasti pozorišta. Prirodno je što se velike stvari dešavaju u Briselu koji je prestonica evropskog značaja. Ali to je stanovište onoga koji je obezbeđen, koji poseduje, koji se malo brine za sudbinu onih koji su toga lišeni. Uloga države se sastoji upravo u tome da planira, da »usmerava«, tako da se u toj raspodeli postavi izvesna pravičnost. Ima još mnogo potencijalne publike bilo u okviru raznih društvenih klasa ili na raznim geografskim područjima.

*Zak Uisman.* — Po čemu se procenjuje da neki grad kao Šarlroa, na primer, nema dovoljne mogućnosti za kulturnu potrošnju?

*Rober Ruso.* — Kad Nacionalno pozorište gostuje u Šarlroa, gostovanjem se obuhvati nedovoljan procenat stanovništva. Zašto? Jer periferiju dosada nismo zainteresovali za pozorište. U gradu od 400 hiljada stanovnika nema ni pet hiljada ljudi koji se interesuju za pozorište. Reći ćete mi da je isti slučaj i sa Briselom! To je moguće! Ali i taj problem zaslužuje da se njime pozabavimo.

*Suviše malo dvorana*

*Ž. P. Rej.* — Kad bi bilo više dvorana u provinciji, decentralizacija bi tekla sasvim prirodno. Mislim na dvorane u kojima mogu da se daju predstave bez smetnji. Danas više ne može da se dopusti da se predstave izvode u »ćumezima«, kao što se to doskora činilo. Publika je evoluirala. Svuda gde pozorišta mogu da nađu odgovarajuću dvoranu, ona mogu i spremna su da gostuju.

*Rober Ruso.* — Problem je mnogo širi. Briselska pozorišta ne mogu da pokriju potrebe provincije, čak i ulažući sve svoje napore. Sem kad bi svako imalo i svoj »drugi ansambl«, koji bi stalno putovao.

*Ž. P. Rej.* — Onog dana kad se bude odlučilo da svaka trupa treba da gostuje 30 dana u provinciji, i mi ćemo se prema tome upravljati. To je pitanje planiranja. Ja moram da odbijem brojne pozive iz provincije, jer nema dvorana koje mogu da nas prime.

## Centri za kulturu

**Rober Stefan.** — To je samo jedan aspekt problema. Gostovanja sa odličnim predstavama po celoj Valoniji ne rešavaju problem. Izgleda mi da je neophodno stvoriti u Valoniji centre za oživljavanje kulturnog rada, u najširem smislu reči, i dati im finansijska sredstva i kadrove da bi mogli da deluju. A ako se u Šarlroa, na primer, samo 5 hiljada ljudi zanima za pozorište, to je zato što ne postoji neko žarište kulturnog života čiji je zadatak da publiku privuče na predstave koje mogu da je zanimaju. Dolazak neke trupe svakako je koristan, ali to je samo jedan vid problema.

**Z. A. Dimon.** — Tačno! Ove manifestacije — koje ćemo mi i dalje razvijati — treba da budu praćene i aktivnostima na lokalnom nivou. U velikim centrima treba da se stvore trupe koje će biti u stanju da odgovore potrebama publike koja je njihova. Moglo bi se reći da, u ovoj zemlji, centralizacija znači, rečeno uprošćeno, »kulturu za obrazovanu publiku«, a decentralizacija: »kulturu« datu onima koji je nemaju. Trebalo bi da svaki centar ima svoju pozorišnu truppu, kao što ima svoj fudbalski klub. Uostalom, verujem da je lakše privući novu publiku u provinciji nego u Briselu. Pozorišna politika treba da teži osvajanju nove publike, jer mislim da je pozorište najbolji rasadnik kulture.

## Kako organizovati decentralizaciju pozorišta

**Sarl Berten.** — Postoje dva puta: decentralizacija polazeći od Brisela i Liježa, i stvaranje u velikim naseljima autohtonih trupa čiji bi zadatak bio da gostuju u toj pokrajini, u provinciji. Ova politika pretpostavlja rešenje izvesnog broja problema. A najpre, infrastrukture; u našoj provinciji nema dvorana koje su dobro opremljene za izvođenje dobrih predstava. Svi se sećamo iskustva jednog pozorišta koje je išlo na gostovanja sa repertoarom koji nije bio prilagođen publici na koju se računalo; doživelo je poraz. Drugi problem koji mi izgleda osnovni: glumac. Sa kojim glumcima će se ostvariti decentralizacija? Nema dovoljno dobrih glumaca; postoji, dakle, problem obrazovanja glumaca. Najzađ, pitanje publike. Svi konstatujemo da postoji vrlo brojna »potencijalna« publika. Kako doći do nje? Postoje četiri velika problema: infrastruktura, repertoar, glumci, publika.

**Šarl Žosen.** — Pozorište »Žimnaz« obezbeđuje 100 predstava na turnejama, čime se ostvaruje skoro polovina predstava koje na gostovanjima treba da da Nacionalno pozorište.

## »Nedelje praznika« Nacionalnog pozorišta

**Zak Uisman.** — Gostovanja Nacionalnog pozorišta treba da imaju samo karakter primera; ono ni na koji način ne može da pretpostavi da će pokriti potrebe čitave publike koja govori francuski jezik. Naš je zadatak u tome da izvršimo eksperimente na planu metoda koje treba koristiti da bi se privukla ta publika repertoarom, glumcima, pozorišnom tehnikom. Naša akcija ima smisla samo ako izazove lokalne aktivnosti. Mi treba da damo samo podsticaj, da doprinesemo metodama i idejama.

»Nedelje praznika« u Luvijeru, Iju i drugim mestima bile su, u tom smislu, vrlo instruktivne; utvrđeno je da je ova manifestacija, mada prolazna, ostavila pouku od koje su trupe, koje su došle za nama, imale koristi. Iskustvo nam je takođe pokazalo da ne treba želiti da se ide suviše brzo.

## Publike

**Klod Etjen.** — Ja se sa tim potpuno slažem: ne treba pre naglživati. A prva briga bi trebalo da bude da se provincija snabde dvoranama. Što se tiče publike, treba naročito biti svestan da ne postoji jedna publika, već da postoji više publikâ. Svakoju publici treba da bude pristupačno ono što joj se daje. Oni koji smatraju da rade u »pozorištu za narod« ne misle dovoljno na publiku kojoj se obraćaju; oni se zadovoljavaju time što pred tom publikom projektuju svoje snove, pa čak i svoja politička ubeđenja. Ja im savetujem da pročitaju izvanrednu knjižicu Eveline Silero: »Intimna pisma u ženskoj štampi«<sup>1)</sup>. Ova lektira može da predstavlja polaznu tačku za spasonosno razmišljanje.

**Ž. P. Rej.** — Svuda gde su izgrađene nove dvorane rodila se nova aktivnost. Nema primera da se doživeo neuspeh na ovom polju.

## Kako probuditi Valoniju

**Ž. A. Dimon.** — Treba imati na umu jednu razliku. Pošto se smatra da razmatranja o pozorištu treba da su posebna kad je u pitanju Brisel, nepoophodno je da se u celini razmatra problem kulture kad je u pitanju provincija. U tom slučaju mi moramo da mislimo na kulturne aktivnosti u njihovoj celini; naravno, u tome pozorište ima svoje mesto i to privilegovano mesto. Što se tiče infrastrukture, treba se podsetiti da se petogodišnji plan zasniva na lokalnoj inicijativi. Ako Tijen ili neki drugi grad zaostaju, to je zato što

<sup>1)</sup> Evelyne Sullerot, „La presse feminine du coeur“.

okleva da preuzme svoje odgovornosti. Država ovde daje pomoć od 60 odsto. Dakle, Valonija treba da se probudi na lokalnom planu — i ona je na putu da se probudi. A za poslednje tri godine, u stvari, ima velikog napretka.

Problem glumaca: kad sam govorio o razmatranju »u celini«, nisam mislio jedino na čitavu lepezu kulturnih aktivnosti (predavanja, izložbe, radionice za slobodno stvaralaštvo itd.), već isto tako i na radio i televiziju. Ministar za kulturu predvideo je stvaranje proizvodnih centara televizije u Liježu i u Šarloa. Više proizvodnih radio-centara već rade. Ovi centri stvorice vrlo značajno jezgro kulturnih aktivnosti; za glumca će to biti nova mogućnost angažovanja. Jer jedan od razloga zbog kojih glumac dolazi u Brisel jeste i taj što tamo nalazi više mogućnosti za rad. Regionalni centri će privući glumce koji izlaze iz naših škola i vezaće ih za njihova mesta u provinciji.

#### A glumci?

*Ž. P. Rej.* — Većina glumaca koji rade u proizvodnim centrima u provinciji dolaze, verujem, iz Brisela.

*Šarl Berten.* — U planu Vinji<sup>2)</sup> — o kome svi govore, a malo je onih koji su ga pročitali — postoji ceo niz odgovora ili pristupa odgovorima na pitanja koja ovde raspravljamo, a naročito pitanja infrastrukture, publike i glumaca. Trebalo bi, s vremena na vreme, pogledati ovaj dokument.

*Rober Stefan.* — Nešto me neobično iznenađuje: u Brisehu se govori o strepnji da će decentralizacija dovesti do opadanja kvaliteta. Zar se ne može desiti obrnuto? U Francuskoj su najznačajnija pozorišna ostvarenja postignuta van Pariza. Ubeđen sam da isto može i ovde da se postigne. U pogledu infrastrukture — ima napretka. Glumci i autori mogu da se pojave u okviru kulturnih centara i oko njih; treba ih samo stvoriti. Pogledajte još jednom primer Francuske. Postoji li neki veći problem u pogledu nalaženja glumaca?

*Šarl Zosen.* — Sigurno! Upravo sam izgubio jednog glumca koji je poginuo. Ne nalazim nikog ko bi ga zamenio.

<sup>2)</sup> Petogodišnji plan (1963—1970) kulturne politike za francusko jezičko područje Belgije, nazvan po Pjeru Vinjiju, ministru za francusku kulturu u Belgiji (prim. prev.).

*Rober Stefan.* — Tvrdim da je više glumaca iz Liježa ili Šarlroa došlo u Brisel zato što u provinciji nisu nalazili aktivnost sličnu onoj koju im nudi prestonica. Ali kad bi ovi umetnici bili sigurni da će moći da rade pod istim uslovima u svom gradu, oni bi tamo ostali...

*Ž. P. Rej.* — U Briselu nema dovoljno glumaca. Svaka podela uloga postavlja teške probleme direktoru.

*Klod Etjen.* — Iz škole svake godine izlaze devojke, ali mladića ima vrlo malo.

*Rober Ruso.* — Rečeno je da ne treba ići suviše brzo. Što se mene tiče, mislim da nema opasnosti da se ide suviše brzo jer, sudeći po tempu kojim se povećavaju krediti, ići će se vrlo polako!

*Osamnaest miliona za tri grada*

*Ž. A. Dimon.* — Postoje dva velika centra; neka ih bude i tri. To predstavlja budžetski izdatak od 6 miliona za jedan grad, to jest 18 miliona. To je napor koji država može da primi ako budžet za 19/1. godinu bude u normalnoj progresiji i pod uslovom da lokalne inicijative budu usklađene sa početkom ostvarenja plana. A to je problem!

*Rober Ruso.* — Problem dvorana je težak, to je sigurno. Ali možda manje težak nego što misle briselski direktori. Oni bi hteli da svoje predstave u provinciji daju pod istim tehničkim uslovima kao u svojim pozorištima; direktor koji bude od samog početka znao da treba da se prilagodi manjoj sceni, slabijoj rasveti, radiće s tim u skladu.

*Ž. P. Rej i K. Etjen.* — To je netačno!

*Ž. P. Rej.* — Dodaću da ja odbijam da dajem predstave u provinciji pod minimalnim tehničkim uslovima. Nije moguće prilagoditi se; prilagoditi se znači da ne treba činiti ono što treba da bude učinjeno. To znači ne poštovati publiku!

*Klod Etjen.* — Mi prilagođavamo svoje predstave raznim pozornicama koje nam se stavljaju na raspolaganje; ali stanje dvorana je ipak zabrinjavajuće.

*Šarl Zosen.* — Treba razlikovati dve stvari: provinciju i velike gradove. Da bi uslužilo i jedne i druge, »Žimnaz«, na primer, raspolaže sa dve vrste dekora koji je prilagođen za svaki od ova dva slučaja. Ali, na svaki način, nije prihvatljivo da se daju predstave pod lošim uslovima, sa bednom rasvetom.

**Francusko iskustvo**

**Rober Stefan.** — Nema prave kulturne politike zasnovane na decentralizaciji, ako ona ne daje nove autore i nove pozorišne ljude koji, na nivou stvaralaštva, mogu da zajednici daju nešto izvorno. To je velika pouka koju izvlačimo iz francuskog iskustva čak i uprkos neuspesima koji su utvrđeni u organizaciji izvesnih domova kulture. U svakom slučaju, na polju stvaralaštva iskustvo domova kulture bilo je pozitivno. **Zašto to isto ne bi bilo i u našoj zemlji?**

*Nešto se pokrenulo*

**Žak Uisman.** — Iskustvo domova kulture u Francuskoj zaslužuje našu punu pažnju. Ja smatram, nasuprot onome što je često rečeno i napisano, da je to uspeh. U stvari, u celom nizu mesta — čak i u onima u kojima je poraz bio najočigledniji — bila je sakupljena za tri ili četiri godine publika dvadeset i pet puta brojnija od one koja je do tada posećivala priredbe. Poznati su uzroci neuspeha: repertoar loše prilagođen publici, loši čak i užasni odnosi između animatora i opštinskih vlasti. Ali ostaje jedna značajna činjenica: senzibilizirana je vrlo brojna publika, u dvorane su doveđene mase ljudi koji su do tada bili ravnodušni prema svim oblicima kulture. Uzmite primer Kana ili Burža. U odnosu na ova mesta, koja nisu imala nikakvu kulturnu aktivnost, Lijež ili Šarloroa izgledaju kao gradovi sa neverovatnom duhovnom aktivnošću. To što se uspeo da se pomoću pozorišta duhovno »probudi« čitavo jedno stanovništvo, izgleda mi da je vrlo veliki uspeh. Zahvaljujući ovim iskustvima, — čak i pored delimičnih neuspeha — problem repertoara je sag'edan; danas se više ne raspravlja napamet; može da se pozove na iskustva iz Kana, Burža ili drugih mesta. Važno je to da se drugim animatorima omogućí da se okušaju i u drugim iskustvima u svetlosti onoga što je već učinjeno. Nešto se pokrenulo; treba nastaviti dalje sa najboljim metodima, najboljim zamislima.

**Šarl Berten.** — Bilo bi pogrešno stvoriti u jednom mestu jedan centar koji bi imao monopol nad kulturnim aktivnostima. Treba, naprotiv, otvoriti vrata i drugim iskustvima. Naročito ne stvarati kulturna geta! Ako se ne pazi, postoji opasnost da se ponovo stvori duh isključivosti, sličan onome koji vlada među navijačima nekog fudbalskog kluba. A to bi bilo vrlo loše.

*Od eksperimentalnog pozorišta do televizije*

**Ž. A. Dimon.** — Uopšte uzeto, kulturna autonomija je u opasnosti. Ovo bi bio trenutak da govorimo o Briselu. U glavnom gradu postoje spe-



cifični problemi. Kraljevski ukazi o ovlašćenim pozorištima i o Nacionalnom pozorištu danas su već zastareli. Cirkularnim pismima su oni umnogome izmenjeni što se tiče Nacionalnog pozorišta. Ali bi, što se tiče ovlašćenih pozorišta, bilo vreme da se tekstovi prilagode stvarnosti. Izvesne trupe imaju, u stvari, različite ciljeve. Tako je Eksperimentalno pozorište izjednačeno sa ovlašćenim pozorištima. Ne verujem da je to srećno. Ima u Briselu — i u Liježu — mesta za jedno eksperimentalno pozorište. Ono mora da ima poseban status, jer se neće naći zajednički kriteriji, a zbog toga postoji opasnost da mu se nanese nepravda. Neosporno je da država treba da ima svoju ulogu u stvaranju ili unapređenju jednog eksperimentalnog pozorišta. Na polju eksperimentalnog mi, u ovoj zemlji, nismo otišli mnogo daleko; postoje naponi Džepnog pozorišta, a takođe i jedan sličan napor u Liježu. Eksperimentalno pozorište kao istraživački teatar može i treba da računa na četiri neuspeha od pet pokušaja. Takva je priroda istraživanja. Kad se govori o eksperimentalnom pozorištu, ne treba isključiti razmene sa trupama čije su predstave na flamanskom jeziku. U flamanskom delu zemlje ima značajnih ostvarenja na eksperimentalnom planu.

#### *Odnosi pozorište — TV*

*Rober Stefan.* — U okviru politike za ostvarenje decentralizacije trebalo bi takođe razviti nove odnose između pozorišta (ili spektakla u najširem smislu reči) i televizije. Naravno, prenose se neke predstave iz Brisela ili iz Liježa, ali prava aktivna veza između spektakla (pozorišta, filma) i televizije tek treba da se nađe. Mogla bi se predvideti televizijska produkcija zasnovana na radu raznih trupa iz Brisela, Liježa ili Šarlroa. To bi bila živa produkcija. Mogli bi da se otkriju novi autori.

*Žak Uisman.* — Ne znam ništa što je tako nespretno kao sadašnji odnosi između televizije i pozorišta. Kad bi se ovi odnosi izmenili, ceo pozorišni život u Belgiji mogao bi da bude izmenjen. Televizija smatra kao svoj značajan napor ako belgijskim pozorištima dopusti da prikažu na malom ekranu komade iz svog repertoara. Ovakvo stanovište je rđavo, jer ovako prikazane predstave ne daju uopšte pravu sliku pozorišne stvarnosti. Ona pretpostavlja neposredan odnos između glumaca i publike. Kako izmeniti ove odnose? Potrebno je da se pozorište posmatra kao roba čija je prodaja dužnost televizije. Televizija treba da postane agent pozorišne proizvodnje; drugim rečima, ona treba da dovede pozorišnu publiku u dvorane. Kakve ozbiljnije oblike treba da ima ova »propaganda«? Ne radi

se o tome da televizija treba da hvati uspehe nekog pozorišta ili neke predstave, već da zainteresuje televizijsku publiku za komade koji se igraju, za probleme o kojima se raspravlja u tim komadima; da pokaže toj publici da se ti komadi tiču nje neposredno. Takav oblik »reportaže« zahteva, naravno, mnogo mašte i duha. Takođe i sredstava. Ne treba zaboraviti da devet desetina televizijske publike ne spada u pozorišnu publiku; zato u ovaj posao treba uložiti značajne napore.

*Ž. A. Dimon.* — To je vrlo širok problem. Međutim, treba priznati da prenošenje pozorišnih komada ima vrlo veliki broj gledalaca. Publika često više voli direktan prenos, čak i sa svim njegovim greškama, nego adaptaciju u studiju.

#### *Popularisanje glumaca*

*Rober Stefan.* — Postoji jedan oblik odnosa između pozorišta i radio-televizije koji je dao dobre rezultate. Produkcioni centar u Liježu programirao je jedan feljton u kome igraju glumci »Žimnaza«. Feljton je imao vrlo široku publiku; pozorište »Žimnaz« je od ovoga imalo znatne koristi. To je još jedan način da se istovremeno propagiraju i prikažu ostvarenja.

*Ž. P. Rej.* — Nesumnjivo je da glumac stiže veći publicitet prelaskom na televiziju. Televizija pravi od njih zvezde... Zahvaljujući televiziji, mi smo imali mnoge zahteve da gostujemo u gradovima u koje ranije nismo išli.

*Šarl Žosen.* — Potrebno je nešto drugo, a ne 15 minuta nedeljno pozorišnih »plakata« u televizijskim vestima. Direktori pozorišta dali su svoje predloge za poboljšanje odnosa između pozorišta i televizije, ali do danas nisu dobili nikakav odgovor.

*Klod Etjen.* — Razvijena zamisao Žaka Uisma na je vrlo značajna: ovo prodiranje pozorišne stvari u dubinu, na određenu temu. To je mnogo značajnije od malih flešova koji se brzo prikazuju i koji ponekad čak prave i protivpropagandu.

## Pomoć mladim animatorima

*Ž. A. Dimon.* — Hteo bih da vam govorim o izvesnom broju pozorišta koja ne spadaju u »ovlašćena«: Teatar Espri fraper, Teatar de Ri, Teatar di Parvi, Katr su itd. U njima postoji zanimljiva delatnost, animatori puni ideja. Ovde najviše mislim na jednu trupu koja deluje na briselskoj periferiji, u Sen Žilu. To je slučaj decentralizacije u okviru 17 opština. Ova nova či-

njenica treba da privuče pažnju ministra za kulturu. Voleo bih da čujem vaše mišljenje o tome.

*Šarl Žosen.* — Ja sam lično protiv politike rasutosti, protiv »malih tezgja«. U unutrašnjosti već postoje strukture koje nisu dovoljno podržane (ja ne govorim isključivo o »Žimnazu«).

*Opasnost od zatvorenosti*

*Ž. A. Dimon.* — Razmotrimo problem Brisela, mirno, ne osvrćući se na unutrašnjost. Postoji, naravno, opasnost od rasutosti, ali ja vidim opasnost koja je još ozbiljnija, a to je zatvorenost. Zato, ako se jave inicijative, naročito na teritoriji Brisela, nije li zadatak javnih vlasti da na to obrate pažnju?

*Šarl Žosen.* — Nisam to rekao. Samo podsećam da takve inicijative postoje i u unutrašnjosti; zar trupe ne bi imale pravo na izdašniju pomoć? Mislim — za decentralizaciju. Trebalo bi da provincija može da proizvodi i da zrači; moglo bi se takođe predvideti da se trupe iz Liježa ili iz Sarlroa premeste u Brisel.

*Ž. A. Dimon.* — Slažem se. Ali u ovom konkretnom slučaju u pitanju je pojava decentralizacije u okviru aglomeracije od milion stanovnika, i osvajanja nove publike nastojanjima ovih trupa koje se oslanjaju na jednu komunu ili na jednu četvrt.

*Zasićenost pozorištem u Briselu?*

*Šarl Berten.* — Ne treba li da se bojimo da je u Briselu nastala zasićenost pozorištem? Da li je dobro umnožavati broj pozorišta? Nije li bolje dati veću pomoć pozorištima koja već postoje i koja su dala dokaze o svom kvalitetu? Mi ne možemo da smetnemo sa uma da su državni krediti ograničeni i nedovoljni.

*Ž. P. Rej.* — Mislim da propisi predviđaju probni period od tri godine pre nego što država prihvati status jednog pozorišta... Inače, ja više ne razumem...

*Ž. A. Dimon.* — Ja ne govorim o ovlašćenim pozorištima, već o novim inicijativama.

*Ž. P. Rej.* — Ako ima novih animatora koji veruju da imaju nešto da kažu, zar oni ne bi mogli da nađu svoje mesto u okviru jednog eksperimentalnog pozorišta?

*Rober Ruso.* — Po mom mišljenju, pre svega treba poštovati red prioriteta i red veličina. Mislimo najpre na regionalne dramske centre koje treba stvoriti. Ali »domicilno« pozorište, to jest decentralizovano do maksimuma vrlo je

značajno za pridobijanje nove publike. Takođe smatram da treba pomoći trupe koje ostvaruju kulturnu aktivnost u nekoj četvrti ili nekoj oblasti, jer, treba misliti na smenu. To su mladi animatori koji će vas jednog dana zameniti, gospodo direktori.

**Podržati najpre ono što postoji**

**Žak Uisman.** — Ja sam vrlo radikalan: kad vi kažete da postoji opasnost od ukalupljenosti, stagnacije, ja odgovaram na to da postoji još veća opasnost — da ne podržimo ono što postoji. Naravno, ne treba zanemarivati poduhvate mladih animatora. Ali ja smatram da mlad animator koji ima zaista volju da uspe, treba da počne time što će sakupiti oko sebe jednu zajednicu. Pre nego što je izrazio svoje estetske teorije, pre nego što je postavio repertoar, on treba da osvoji jednu zajednicu, bila to u pitanju politička, lokalna ili regionalna zajednica. Država će pomoći udelom od 60 do 40 posto, kao što se to čini za zgrade kulturnih institucija. Ono što je nedopustivo, to je da se jedan animator, čak pre nego što je dokazao svoje kvalitete, obraća državi govoreći: Ja imam odlične ideje, dajte mi novac! Na svaki način ova pomoć države treba da bude nezavisna od sistema subvencija koje se daju ovlašćenim pozorištima — kojima je, svima, potrebno mnogo više novca nego što ga sada imaju.

**Ž. A. Dimon.** — Ali mi ovde ne povezujemo ova dva problema.

**Žak Uisman.** — Hteo bih da dodam da bi eventualna pomoć države ovim mladim trupama trebalo da bude vremenski ograničena. One bi morale da dokažu svoje kvalitete.

**Prvenstvo Valoniji**

**Rober Stefan.** — Po mom mišljenju, javne vlasti treba da u najvećoj meri pomognu zanimljive inicijative. Ali ako se govori o prvenstvu, ja bih se vratio na čvorno pitanje ovog razgovora: treba, pre svega, osigurati kulturno oživljavanje pokrajine koja je na tom planu zanemarena — Valonija.

**Klod Etjen.** — Problem prvenstva treba da bude povezan sa budžetskim mogućnostima; svako je toga svestan. Zato ja ne vidim po čemu pitanje podržavanja jednog mladog animatora može da stvori teške budžetske probleme. Nisu u pitanju milioni. Dovoljno je da ministar za kulturu doda jednu stavku od 100.000 do 200.000 franaka. Budimo oprezni prema toj opasnosti od skleroze! Ako se otkrije neki animator, treba ga pomoći.

**Šarl Berten.** — Zašto u korist novih animatora usvajati pravila različita od onih koja su važila za prihvatanje ovlašćenih pozorišta? Verujem da u pogledu mladih animatora imamo nečistu savest od koje se treba čuvati.

**Rober Ruso.** — Sve je pitanje mere. Ne možemo postavljati iste zahteve i mladim animatorima i velikim trupama. Naravno, treba najpre proveriti kretanje hodajući. Ali ne dopustimo da nam ljudi od vrednosti beže u inostranstvo ili da se obeshrabre.

**Rober Stefan.** — Pogledajte Deboša! On je Belgijanac, iz Namira. Ali, on izvrsno obavlja posao na periferiji Pariza i svi to znamo. A to je šteta!

#### *Konzervativne reakcije*

**Ž. A. Dimon.** — Imam utisak, slušajući vaše razne primedbe, da konzervativno reagujete i da hoćete da država postupa sa više nepoverenja i strogosti prema pozorišnim animatorima nego prema piscima, na primer. Država odobrava stipendije mladim piscima koji su napisali svoje prvo delo, ali koji još nisu dali svoju punu meru. Druga primedba: publika briselskih pozorišta je obrazovana publika. Moglo bi se čak reći da svako od ovih pozorišta ima svoju publiku i da je retko da jedan gledalac pređe iz jednog pozorišta u drugo. Vi za to niste odgovorni, ali ovim sistemom mi nećemo moći da vodimo kulturnu politiku koja obuhvata masu briselskog stanovništva. Zato, zar nije dužnost države da pomogne inicijative koje se javе sponzantano, uz podršku neke lokalne vlasti? Pomoć će se davati iz posebnog budžeta čiji iznos neće biti suviše veliki. Država će davati mladom animatoru skoro polovinu onoga što odobrava mladom piscu da bi ovom omogućila da radi na svom delu tokom jedne godine. Samo po sebi se razume da je, ako ovaj mladi animator promaši, stvari gotova. Ali ako uspe, to će biti izvrsno!

**Rober Stefan.** — Da li je ikad data pomoć nekome ko nikad nije stvorio neku predstavu?

**Ž. A. Dimon.** - Na to bi trebalo ozbiljno pomisljati!

**Šarl Berten.** — Ja sam protiv toga. To je isto toliko apsurdno koliko i pomoć nekom »piscu« koji nikad ništa nije napisao! Osnovno je da jedan pozorišni animator najpre dâ dokaza o svojoj vokaciji i svom talentu. Treba nagrađivati delo, a ne namere...

*Briselsko predgrađe kao Seren*

*Ž. A. Dimon.* — Samo po sebi se razume da će postojeća pozorišta, pošto su se već afirmisala i gostovala van Brisela, imati prednost, jer je Brisel već znatno opskrbljen. Ali ja mislim da se neke komune briselskog područja mogu pomalo posmatrati kao Seren ili La Luvier.

*Šarl Berten.* — Sen Žil je na pet minuta tramvajem od centra.

*Ž. A. Dimon.* — Tako rezonuje buržoazija koja silazi u grad i odlazi u pozorište. Međutim, problem stanovništva ovih komuna je potpuno različit. U Sen Žilu nema nijednog na hiljadu stanovnika koji ide u pozorište. To je ta publika do koje treba stići. To je ta čuvena »nepubliku«.

*Klod Etjen.* — Ja mislim da publika ide ka repertoaru koji je za nju napravljen. Stoga publiku periferije ili »nepubliku« možemo da privučemo samo drugačijim repertoarom. Kojim repertoarom?

*Ž. A. Dimon.* Kad su u pitanju kulturni centri, ma gde oni bili, ne treba misliti samo na pozorište. Neophodno je kulturno oživljavanje »svih azimuta«! Jedan centar za kulturu ne može da bude mesto gde će samo prolaziti pozorišne trupe; on treba da izazove razna mišljenja, da bude mesto kulturnog buđenja, kulturnih sporova.

*Rober Ruso.* — Kultura nije samo potrošnja.

## Pomoć i repertoar

*Žak Uisman.* — Decentralizacija pozorišta zavisi od jednog pitanja, koje mi zbog sramežljivosti ili zamora još nismo pomenuli: materijalna pomoć. Nema decentralizacije ako se ne odluči da se učini ono što je učinjeno u zemljama u kojima je kulturna akcija uspela. Svi problemi zavise od tog pitanja. Publika: to je u velikoj meri pitanje novca, ulaznice su suviše skupe da bi privukle široku publiku. Glumci: zbog nedovoljno novca nema sredstava ni da se angažuju glumci ni da se održavaju škole, jer nema dovoljno mesta za zapošljavanje. Životni standard koji mi predlažemo glumcu je potpuno nedovoljan. Kad bi glumački poziv bio privlačniji, bilo bi više kandidata, i to školovanih, i problem decentralizacije bi se sam od sebe rešio. Treba prihvatiti sledeće shvatanje: pozorište je večerina škola za širenje kulture. Za ovu školu potrebni su učitelji, a to su glumci. Da bi se imalo više učitelja, treba uložiti više materijalnih sredstava.

**Da li »sindikalna publika« više voli bulevarsko pozorište?**

*Dva pitanja su ovlaš pomenuta: repertoar i globalno finansiranje kulture. Možemo se na njih vratiti.*

**Rober Stefan.** — Hteo bih da navedem jedan običan primer na eksperimentalnom planu: rad Pozorišta zajednice, u Serenu, koje igra u kafanskim dvoranama ili u sindikalnim prostorijama. Ono daje tekstove koji su pisani za datu priliku i koji treba da zanimaju publiku, a na osnovu skice inspirisane preokupacijama te publike. To mi izgleda kao nov i umesan način da se repertoar prikaže u očigledno ograničenom okviru.

**Rober Ruso.** — Iz ličnog iskustva ja sam malo nepoverljiv. U Palati umetnosti u Šarlroa organizovane su predstave sa ciljem »unapređenja« kulture i to u saradnji sa sindikatima; pokušali smo da damo komade koji navode publiku da razmišlja o svojim problemima. Međutim, ja sam utvrdio da su ti komadi najlošije primani. Ta »sindikalna publika« više voli bulevarsko pozorište. Kad dajemo, na primer, neki Veskerov komad. ljudi se protive i govore da »to nije pozorište«.

**Rober Stefan.** — Upravo interesovanje te publike treba probuditi. Ova publika još nije senzibilizirana. nije »obrazovana« u tradicionalnom smislu reči.

**Ž. P. Rej.** — Šteta je što ovde nije prisutno po pet gledalaca iz svakog pozorišta.

**Rober Ruso.** — Da, ali s vremena na vreme treba znati podstaći gledaoce.

*Šta je to narodno pozorište?*

**Zak Uisman.** — Ja verujem u narodno pozorište. Ali ga treba definisati. Ja mislim da je jedno pozorište narodno kad dvorane primaju ljude čiji roditelji nisu išli u pozorište. Takva publika je svakim danom sve šira. Ali treba polaziti od onoga što postoji i ne pokušavati da kulturu brutalno dovlačimo velikim kamionima. Širenje publike se ostvaruje širenjem one publike koja postoji u školskim akcijama, akcijama među studentima i vrlo postupnim akcijama među sindikalnim članstvom. Ali se ova akcija ne meri brojem nekvalifikovanih radnika koje smo doveli u dvorane. Sve ne može da se postigne odjednom i to ne ide tako brzo kao što bi to teoretičari hteli.

**Šarl Zosen.** — Imam osećanje da prilikom goštanja u malim mestima obuhvatamo narodnu

publiku koja je mnogo brojnija i da »pozorišne dane« pre treba organizovati u malim mestima nego u Briselu ili Liježu, gde nesumnjivo postoji jedan vid zasićenosti. U decentralizaciji mi smo počeli u malim dvoranama i videli smo kako se ta publika iz godine u godinu uvećava dok je mogao da joj se prikaže drugi repertoar.

*Zak Uisman.* — »Pozorišni dani« u malim gradovima? To je upravo razlog za postojanje domova kulture koje predviđa plan Vinji!

*Sarl Zosen.* — Hoće li svi domovi kulture imati pozorišnu trupu, mogućnost stvaranja?

*Z. A. Dimon.* — Mogućnost animiranja, a ne pozorišnog stvaranja. Ja sam govorio o pozorištima u velikim gradovima.

*Z. P. Rej.* — Šta da kažem za repertoar? Činjenica je da smo u »Galerijama« kao i u drugim pozorištima, nesumnjivo, osetno povećali broj naših pretplatnika. Ne zna se uvek zašto. Da li zato što im je ponuđen repertoar koji su želeli? To je moguće.

#### Prava obrazovane publike

*Klod Etjen.* — Večeras smo govorili o dve stvari: o osvajanju publike i »nepublike«, s jedne strane, i o eksperimentalnom pozorištu, s druge strane. Za mene to nisu jedina dva oblika pozorišta. Mislim da takođe postoji još jedno pozorište koje bih nazvao »intelektualnim pozorištem«, jedno pozorište koje se, na žalost, obraća samo obrazovanoj publici. Mislim da nismo dovoljno govorili o potrebi održavanja jedne tradicije, jednog stila, inteligencije koja nije nužno »repertoarska«. Tom Stopard, na primer, ne spada ni tamo ni ovamo. I ja ne govorim ni o Pirandelu ni o Kamiju. I obrazovana publika ima pravo na svoje zadovoljstvo, na kvalitet koji joj odgovara, što ne znači da druga dva oblika pozorišta ne predstavljaju dobar kvalitet. Treba se čuvati jedne vrste demagogije...

*Z. A. Dimon.* — Što se tiče repertoara, publika je u stalnoj evoluciji. Postoji ipak određen napredak. Mi treba da predvidimo za »nepubliku« repertoar koji ne pojačava pozivanje na »klasičnu« kulturu. To je slučaj sa izvesnim velikim komadima eksperimentalnog pozorišta koji mogu da imaju uticaja na tu »nepubliku«. To pozivanje na klasičnu kulturu predstavlja smetnju.

*Zak Uisman.* — Ovo, sve u svemu, znači »dole. Kopo!«<sup>3)</sup> Mi smo proživeli dug period u kome

<sup>3)</sup> Zak Kopo, francuski glumac i pozorišni animator (1879—1950); on je obnovio, u pozorištu Vije-Kolombije, dramsku tehniku i režiju (prim. prev.).



je suština repertoara živela na jednoj ideji: klasični komadi su savremeni u onoj meri u kojoj su predstavljeni na moderan način, u kojoj se ponovo otkriva pozorište prošlosti. A sada je opšti pokret da se nađe repertoar koji je odraz sadašnjeg vremena. To znači povratak mnogo zdravijim pojmovima o pozorišnom repertoaru.

#### *Odgovornosti pokrajina i opština*

*Ž. A. Dimon.* — Od mene se traži da dam finansijski zaključak. Mi živimo u zemlji u kojoj Ministarstvo za kulturu ne raspolaže onim budžetom koji bi trebalo da ima u zavisnosti od potreba za tim budžetom. Pravili smo poređenja sa drugim zemljama, naročito sa Nemačkom, i ja ću se zadržati na tom primeru. Samo država je obavezna da ima svoju politiku. U našoj zemlji, podređene vlasti — gradovi i pokrajine — ne čine ono što čine u Nemačkoj. Nemačka pozorišta su opštinska pozorišta. U Belgiji sve ili skoro sve leži na državi. Pokrajine čine malo, a opštine još manje. One bi morale da preuzmu svoje odgovornosti, jer se govori o kulturnoj politici. Ministarstvo unutrašnjih poslova smatra da su troškovi za kulturu pomoćni, dopunski troškovi. Prema tome, sâm sistem je pogrešan.

*Rober Ruso.* — I kad imaju dobru volju, opštine ne mogu ništa da učine.

*Ž. A. Dimon.* — Očigledno. Potrebna je zakonska reforma koja obavezuje pokrajine i opštine da imaju svoju kulturnu politiku, da izvestan procenat određen po stanovniku posvete troškovima za kulturu. Od tog trenutka ostvariće se puna kulturna autonomija. Problem budžetskog partiteta više se neće ni postavljati. Samo po sebi je razumljivo da će dve kulturne zajednice imati isti budžet na nacionalnom planu, a da će na lokalnom planu — pokrajine i komune — biti autonomije i da će zakon broja imati izvestan značaj. Tako bismo mogli da rešimo dosta problema. A mi, očigledno, imamo isuviše malo novca u Ministarstvu za kulturu.

*Rober Stefan.* — To dokazuje da je kulturni razvoj deo opšteg razvoja, ekonomskog i društvenog, i da je kulturna decentralizacija vezana za decentralizaciju na drugim planovima, naročito na fiskalnom, pošto će biti potrebno da se pokrajinama i opštinama daju dopunska sredstva.

#### *Da sam ja ministar...*

*Poslednje pitanje: da ste vi ministar za francusku kulturu, koja bi bila prva mera koju biste preduzeli?*

*Šarl Zosen.* — Proširenje kredita za sadašnje strukture, ujedno predviđajući pomoć i drugim pozorištima, u okviru eksperimentalnog pozorišta, na primer.

*Šarl Berten.* — Pokušao bih da ubedim svoje kolege iz vlade da je unapređenje naše kulture cilj isto toliko značajan kao i unapređenje naše privrede...

*Klod Etjen.* — Predložio bih da se studiozno prouči finansijski položaj svakog pozorišta koje dobija pomoć i da se sanira položaj onih koja to zaslužuju. Ništa neće biti rešeno ako vlada ne pokloni pažnju ovom pitanju.

*Zak Uisman.* — Po meni, problem decentralizacije tiče se naročito ministra unutrašnjih poslova, jer on kontroliše budžet pokrajina i opština. Procenat troškova za kulturu ovih podređenih vlasti trebalo bi da bude stalan, s tim da se progresivno povećava. Počev od ovog trenutka vide-lo bi se kako se situacija brzo poboljšava.

*Ž. P. Rej.* — Da sam ja ministar, pokušao bih da maksimalno saniram tržište. Još ima suviše vrtloga. Treba uvesti red u ono što postoji.

*Rober Ruso.* — Ja bih se dogovorio sa ministrom za flamansku kulturu da damo ostavku da bismo protestovali protiv ravnodušnosti naših kolega prema kulturi!

*Rober Stefan.* — Učinio bih sve da se shvati da je problem kulture vezan za skup problema decentralizacije i dao bih apsolutnu finansijsku prednost za dva dramska kulturna centra, u Šarlroa i u Liježu.

*Ž. A. Dimon.* — A ja, da sam ministar za francusku kulturu, najhitnije bih promenio šefa Kabineta!

(Prevela DOBRINKA HADŽI-SLAVKOVIĆ)

# NAKIT KOD SRBA

---

IZLOŽBA U MUZEJU PRIMENJENE UMETNOSTI, BEOGRAD; DECEMBAR 1969—FEBRUAR 1970.G., IDEJNA I TEHNIČKA POSTAVKA IZLOŽBE — SINIŠA VUKOVIĆ

U okviru jubilarne proslave dvadesetpetogodišnjice oslobođenja Beograda u Muzeju primenjene umetnosti je otvorena izložba srpskog nakita od XII veka do XX v. Istovremeno je i Bojana Radojković, viši stručni saradnik Muzeja, objavila studiju »Nakit kod Srba XII—XVIII v.« To je odličan način upoznavanja sa nakitom. Nakit je prisutan i u najranijim ljudskim zajednicama, a i danas ima široku primenu. Svi društveni slojevi su upotrebljavali nakit, ili kao ukras u odevanju, ili je bio simboličnog značaja, ili je služio za isticanje društvenog položaja.

Na ovoj izložbi nakit je izložen u nekoliko grupa. Te se grupe sastoje iz onih primeraka koji su nastali u određeno vreme.

Prvo ima nekoliko komada izvanrednog antičkog nakita, nađenog na našem tlu. Takav su nakit Sloveni zatekli po dolasku u novu postojbinu. Pored helenističkog i rimskog nakita, na Slovene u našim krajevima naročito će, kasnije, uticati vizantijski nakit. Od VIII do XII veka (druga grupa izloženih primeraka) Sloveni prave nakit po uzoru na zatečeni, ali i sa ostacima nekadašnjeg nomadskog stila. Sličnost sa vizantijskim nakitom je samo u načinu obrade, materijal je bakar i bronza, a ne srebro i zlato.

Tek u sledećem periodu, od XII do XIV veka, formiranjem srpske države i njenim jačanjem, počinje da se poklanja veća pažnja ukrašavanju. Na dvoru Stevana Nemanje, utemeljivača dinastije, raskoš još nije bila prisutna. Njegovi sinovi, naročito Stefan Prvovenčani, vode sve raskošniji dvorski život, i nakit postaje sve značajniji i bogatiji. Iz ovog vremena naročito je lepo prstenje, na njemu se ukrštaju uticaji Istoka i Zapada. Nakit srpskih vladara je pravljen po određenim pravilima, znalo se kakav mora da bu-

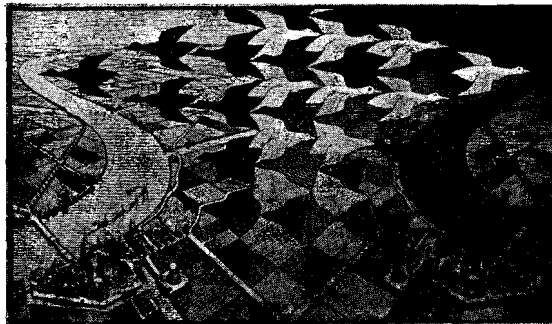
de carski nakit. Ipak, u nakitu se oseća i umetnički izraz specifičan za krajeve u kojima je nastao. Pored kruna i carskih prstena, nakit se upotrebljava i kao sastavni deo odeće. Dugmad, kopče, pojasevi, narukvice — kao završetak rukava. Naušnice su bile sve raskošnije, visile su na srebrnim, zlatnim ili tekstilnim trakama. Najveći deo ovog nakita je tokom godina nestao, sačuvano je ipak nekoliko lepih primeraka i mogu se na izložbi videti: zlatan prsten Stefana Prvovenčanog, zlatan prsten kralja Radoslava, zapon humskog kneza Petra. O ostalom nakitu sa dvorova Nemanjića ostali su podaci u arhivima Dubrovnika i Kotora. Za vreme kralja Milutina raskoš na dvoru dostiže vrhunac. Iz beležaka vizantijskih poslanika vidi se da je odeća kralja Milutina bila vrlo bogata, sva u zlatu i dragom kamenju. Arhiepiskop Danilo u opisivanju haljina kraljice Simonide i kraljice Kataline govori o tkaninama vezenim zlatom, biserom i dragim kamenjem, »kao cvetne poljane ukrašene cvećem.« I od ovog nakita je ostalo malo, to su primerci luksuzni ne po materijalu, već po obradi. O izgledu ovog nakita, pored arhivskog materijala, govore i freske vladarskih portreta u njihovim zadužbinama.

Materijalni se život sve više razvija, pa je i nakit sve raskošniji. Sada se, u drugoj polovini XIV veka, i zanatlije i trgovci nadmeću u nakitu sa vladarima. Krajem XIV veka nakit se po obradi uklapa u moravski stil, stil fresaka i minijatura nastalih na tlu Srbije. I tokom XV veka nakit zauzima važno mesto. Srpska i bosanska vlastela je bila poznata po raskošnom odevanju i skupocenom nakitu. Ni dolazak Turaka na Balkan, pa ni pad Srbije još ne prekidaju tradiciju u izradi ukrasa. Tek padom bosanskih krajeva pod Turke, materijalna se situacija menja. To dovodi do prekida u izradi raskošnog nakita. I onaj nakit što se dotada po riznicama čuvao, prodaje se Turcima. Tokom XVI veka nakit je sve manje zlatan. Oblici su uglavnom isti, radi se po uzorima iz prošlih vremena. Prsteni i naušnice se dosta izrađuju. Umesto starih kruna, venaca, počelica, koja, rade se srebrne kapice ukrašene biserima. Tokom sledećih vekova nakit postaje sve glomazniji, gubi svoju funkcionalnost.

Krajem XVIII veka, prvo u Vojvodini, a u kasnijem stoleću i u Srbiji, način obrade nakita postaje evropski. Kujundžije više nisu u stanju da prave nakit kakav se traži, sve su poznatiji zlatari-juveliri školovani u Beču. U prvoj polovini XX veka, kada se nije ratovalo, kod nas se izrađuje nakit koji se stilom obrade potpuno uklapa u evropsku modu. Poslednji primerci nakita, iz tridesetih godina našeg veka, to potvrđuju.

Idejno rešenje izložbe je dobro. Primerci nakita su izloženi po vremenu nastajanja. Tehničko rešenje izložbe nije najbolje. Nakit je izložen na dva načina, u klasičnim vitrinama, i u vitrinama novijih tehničkih rešenja. Dok se u klasičnim vitrinama, gde je podloga tamnoze'ena sargija, srebrni nakit odlično vidi i dolazi do svog punog izražaja. U visećim vitrinama se najmanje vidi lepota primeraka. Ovaj tip vitrina je vrlo interesantan baš zbog cilindričnog oblika i zato što ne predstavlja deo zida već viseće elemente. Ali je u tim cilindrima nakit postavljen na plastične ploče, i to još zalepljen selotejpom, pa se više vidi prašina (izložbu sam videla polovinom januara), i poluodlepljen lepak nego sam nakit.

Deo nakita koji je prvobitno bio u sklopu izložbe, povučen je zbog izložbe koja se održava u Rimu, mesto ceduljica kojima se o tome posetioci obaveštavaju, mogle su da se izlože bar fotografije tog nakita. Za ovu izložbu Muzej je izdao i odličan katalog. Predgovor gledaoca polako i uspešno provodi kroz celu izložbu. Napisala ga je Bojana Radojković, pisac knjige »Nakit kod Srba«.



---

## IN MEMORIAM

---

# PJER FRANKASTEL

---

Kada počne nova akademska godina na Sorboni, studenti koji su se okupljali u maloj sali u Ulici Varen više neće imati prilike da slušaju predavanja jednog koliko umnog toliko i skromnog i neupadljivog čoveka. Pjer Frankastel, koji je godinama sa autoritetom izvanrednog poznavoca govorio o jednoj od, po njegovim rečima, najopsenjujućih aktivnosti čoveka, zauvek je učtao početkom ove godine (1900—1970). Ostalo je da govori njegovo delo, a ono je dovoljno ubedljivo i snažno.

Ime Pjera Frankastela postalo je skoro identično sa disciplinom kojoj je on svojim radovima obezbedio autoritet. Neko je rekao: »Malo je istoričara i kritičara umetnosti koji su posle rata pokrenuli toliko ideja kao Pjer Frankastel«. Još i više — za Frankastela se može reći da je jednu disciplinu koja je imala svoje prethodne tumače doveo do stupnja njene pune zrelosti i na taj način postao njen utemeljivač u modernom smislu. Pojavom njegovog dela »Slikarstvo i društvo« završio se period priprema. U tom delu, po oceni mnogih, postavljeni su temelji moderne sociologije umetnosti. Slede »Umetnost i tehnika«, jedino Frankastelovo delo prevedeno na srpskohrvatski jezik, »Realnost figurativnog« i druga njegova dela. U njima dolazi do izražaja jedna nova koncepcija umetnosti, afirmiše se nov pristup umetničkom svetu. Polazeći od toga da je umetnost jedna od značajnih manifestacija ljudskog duha, Frankastel je uvek nastojao da tu manifestaciju poveže sa drugim ljudskim manifestacijama, da umetnost smesti u okvire ljudskog i društvenog života, da joj u tim reacijama odredi mesto i značaj. Pišući svojevremeno predgovor za knjigu »Umetnost i tehnika«, Aleksa Celebonović je istakao upravo ovo Frankastelovo shvatanje umetnosti. »Frankastel smatra umetnost kao jednu bitno stvaralačku aktivnost,

koja ima svoje posebne oblike, ali nije odvojena od drugih ljudskih aktivnosti«. Gvido Marpurgo-Taljabue u knjizi »Savremena estetika« takođe naglašava da je Frankstel uvek smatrao da mora da se istražuje sredina u kojoj se umetnik razvija i deluje, ali da istraživanje mora da obuhvati i poruku koju nosi umetničko delo. Frankstel, međutim, ne bi ostao poznat samo po tome što insistira na vezi između umetnosti i društva, jer su i drugi ispitivali taj odnos. Bitno je kako je on tu vezu shvatao. Novina i originalnost Frankstelova pogleda došli su do izražaja i u shvatanju funkcije umetnosti, i u shvatanju relacije između umetničkog dela i publike i u shvatanju samog čoveka i društva.

Ma koliko bila društveno uslovljena, umetnost pre svega nije epifenomen društvene stvarnosti. U knjizi »Umetnost i tehnika« Frankstel izričito iznosi svoje shvatanje o stvaralačkom karakteru umetnosti. Umetnik, po njemu, »ne savlađuje imanentne vrednosti da bi ih materijalizovao, on je stvaralac u suštinskom smislu reči. Umetnost je neimarstvo, moć zavodjenja reda i preuobličavanja. Umetnik ne prevodi, on izumeva. ...Pomoću umetnosti društva čine svet nešto ugodnijim ili nešto moćnijim, i ponekad uspevaju da ga izvuku ispod gvođenih pravila materije ili društvenih ili božanskih zakona da bi ga za trenutak učinili malo više ljudskim.« Na jednom drugom mestu, u studiji »Problemi sociologije likovnih umjetnosti«, objavljenoj u velikom Gurvičevom zborniku »Sociologija«, Frankstel kaže sledeće: »Cjelokupan razvoj umjetnosti ukazuje na težnju umjetnika da učestvuje u obnavljanju doživljavanja svijeta, obnavljanju koje u današnje doba duboko uzbuđuje čovječanstvo«. Na ovaj način Frankstel umetnost određuje kao ljudsku stvarnost posebnog reda, a umetničku aktivnost kao prevashodno stvaralačku aktivnost.

Umetničko delo Frankstel shvata izrazito dinamički, kao relaciju koja od umetnika vodi do drugog čoveka koji na poseban način učestvuje u tom delu. Stoga umetničko delo ne može da se shvati kao zatvoren sistem znakova. U prethodno navedenoj studiji Frankstel određuje prirodu ovoga odnosa: »Sve likovne predodžbe — pa čak i sve umjetničke predodžbe — imaju karakter releja. Sistem nepokretnih ili pokretnih znakova koji posreduje između svijeta stvaraoča i svijeta gledaoca ni u kojem slučaju ne može biti potpuno skladan stanju bilo jedne bilo druge svijesti«. Takvo shvatanje umetničkog dela i umetničkog osećanja omogućava Frankstelu da i sam oblik shvati dinamički. »Oblik je dinamika. On nije u objektu nego u impulsu iz kojega se rodio«. Umetničko delo,

istina, ima svoju strukturu, svoju unutrašnju logiku, ono što se obično naziva koherentnošću dela. Ta strana takođe ne izmiče sociološkom proučavanju. Pod sociologijom umetničkih dela Frankstel razume sociologiju »tipova likovnih objekata koja polazi od kombiniranog proučavanja oblika i funkcija«. Zavisno od pojedinih kategorija umetničkih dela menja se i način unutrašnje povezanosti, a i njihova društvena funkcija. Sve »zavisi od odabranog medijuma i od toga koje je naše osjetilo u prvom redu pozvano da ga primi«. Polazeći od ovakvog shvaćanja umetničkih dela, Frankstel na tom planu sociološke analize određuje dva značajna cilja. Jedan od tih ciljeva se sastoji u tome da se »objasni uloga što je estetski objekat zadobiva pošto je već stvoren«, a drugi cilj se svodi na težnju da se istraže kriterijumi »unutrašnje povezanosti objekata i njihovi odnosi s ostalim pojmovnim vrijednostima koje važe u društvu«. Međutim, tek prelazeći na plan sociologije, kako kaže Frankstel, načina prezentacije, može da se utvrdi odnos između unutrašnjeg poretka jedne strukture i sveta koji je okružuje. Na taj način umetničko delo posmatramo »kao jedan od oblika duhovne djelatnosti u kojoj se, u određenoj sredini, ostvaruju dijalektički odnosi između stvarnog i imaginarnog«.

Pored toga što umetnost shvata kao specifičnu ljudsku stvarnost koja ima svoje zakone, Frankstel i na čisto antropološkom planu zastupa jedno savremeno i napredno gledište. On i samog čoveka shvata na izrazito dinamičan način, name kao istorijsku kategoriju koja se stalno uobličava kroz proces društvene evolucije. Uvod za knjigu »Umetnost i tehnika« sadrži to njegovo humanističko credo. On veruje u sposobnost čovečanstva da stvara u raznim oblastima stvarnosti. »Sutra, kao i juče, novog humanizma biće jedino u sve jasnijoj svesti nekog apstraktnog i večitog čoveka nego u svesti nestalnih bića od krvi i mesa kakvi jesmo«. Stoga ni umetnost ne može da se shvati kao nepromenljiva kategorija u jednom inače dinamičkom svetu čoveka. Ljudski svet se stalno preobražava, a umetnost je jedan od činilaca tog preobražaja. Umetnost nam »otvara neposrednije puteve i puteve bolje prilagođene psihološkom iskustvu, koliko novom toliko i pozitivnom, jednog spoljašnjeg sveta koji je tehnika potpuno preobrazila«. U daljem obrazlaganju ovog stava o odnosu čoveka i prirode Frankstel izražava svu zrelost svoga poimanja čoveka, društva i umetnosti. »Kad dođe do istinskih novina u poretku moći kojima čovek preobražava materiju, nužne su i odgovarajuće novine u poretku figurativne misli. Te novine se opravdavaju promenom koja je ustanovljena u navikama, ideja-



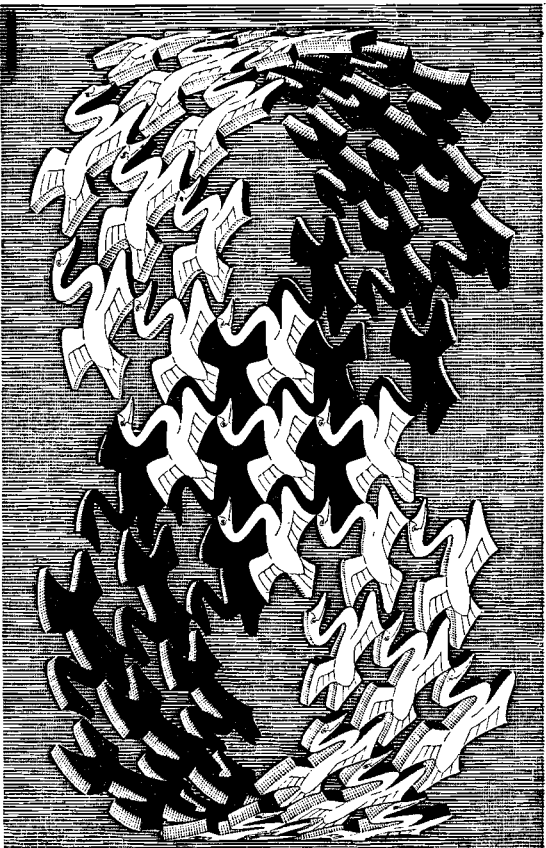
ma i u svim oblicima ljudske aktivnosti, a koja je zasnovana isto onoliko na preinačenju okvira opažanja koliko i na preinačenju svesti«. Frankastel ovim stavom prevazilazi sve jednostranosti vulgarnog materijalizma i sociologizma, ali se u isto vreme, u jednom dijalektičkom poimanju čoveka i sveta, izdiže i iznad svakog idealizma u tumačenju umetnosti.

Frankastel, međutim, ne ostaje veliki samo na teorijskom planu. On je bio izvanredan i kad je prelazio na plan konkretnih socioloških analiza: sjedinjavao je ogromnu erudiciju u poznavanju likovnog sveta sa stvaralačkom primenom sociološkog metoda. Na svojim predavanjima u okviru jednog od poslednjih kurseva na Sorboni, koja je držao akademske 1968/69 godine, Frankastel je tumačio problem mutacija u umetnosti. Taj problem se za njega svodi na pitanje u kom momentu dolazi do promena stila i oblika. Otkrivajući uzajamnost delovanja pojedinih elemenata u složenom odnosu između umetnosti i društva, Frankastel je objašnjavao da duboke promene u duhu nastaju i preko korišćenih znakova i sredstava. U stvari, u pojmu referencije izražava se, po njemu, uzajamno dejstvo istorije i kulture. Na konkretnom primeru francuskog slikarstva 19. veka Frankastel je pokazao kako je došlo do dubokih promena u sistemu referencije. U ovom veku došlo je do raspadanja prethodnog sistema referencije. Taj prelaz se izražava napuštanjem jednog stila u slikarstvu koji je bio karakterističan za Engra. Engrovo slikarstvo je, kaže Frankastel, nastalo u svetu tradicionalne kulture. Međutim, sa velikim društvenim potresima u 19. veku portretno slikarstvo počinje da gubi svoj značaj. Prikazivanje događaja sada zamenjuje tu vrstu slikarstva. Do toga naročito dolazi u Napoleonovo doba. Pojavljuje se Delakroa. Kao čovek romantizma, koji se javlja i kao stil života i oblik mišljenja i osećanja, Delakroa je na svojim platnima izrazio neke literarne teme tog doba. On je, u stvari, bio pod velikim uticajem Bajrona i ostalih romantičara. Na planu sadržaja Delakroa je, dakle, izrazio neke teme koje su bile karakteristične za njegovo doba, ali na planu forme nije bio veliki novator. Frankastel smatra da je njegovo slikarstvo u velikoj meri imitacija, a manje izraz originalnosti i jednog ličnog stava. Njegov doprinos na planu forme i izražajnih sredstava se ogleda jedino u eksperimentisanju sa bojom. Na taj način Delakroa je, po Frankastelovom mišljenju, odigrao značajnu ulogu u evoluciji osećanja za boju.

Ovakav pristup jednom umetniku, njegovom delu i epohi u kojoj je nastalo pokazuje svu svoženost odnosa između određenog doba, stilskih

i formalnih karakteristika neke umetnosti i sadržaja koje ona izražava. Istinski nova i originalna umetnost mora da se izrazi u jedinstvu sadržaja i forme. Postoje periodi, kaže Frankstel, u kojima staro iskustvo nije dovoljno. Od generacije do generacije javlja se potreba novog određivanja u odnosu na materiju i u odnosu na društvo. Imaginacija se obično hrani određenim mitovima, simboličkim vrednostima. Pri promenama referencija i intelektualnih okvira akcenat se pomera na izbor novih tema, ali i na izbor novih sredstava. Stil i stilizacija jednog Engra javljaju se u jednom ograničenom domenu vezanom za portre. Tako se uvek iznova postavlja problem pikturalne figuracije.

Tumačeći na ovaj način odnos između umetnosti i društva, Frankstel je, tokom čitave dve decenije, stalno potvrđivao da sociologija umetnosti nije doktrinarna disciplina koja može da se izvede iz krutih shema. Njega danas više nema među predavačima, ali ostaje njegovo delo za nova tumačenja. Čak i onda kada bude izazivalo na polemiku, to delo će biti podsticajno za nove generacije istraživača i uvek prisutno u domenima sociološke misli. Kao čovek, Frankstel će onima koji su imali prilike da ga čuju ostati u dugom sećanju kao predavač izvanredne jezičke kulture i izvesne prefinjenosti u maniru.



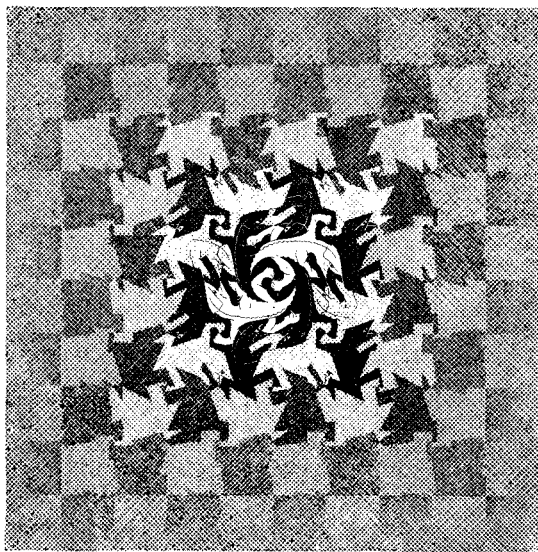
---

VII DEO

---

# DOKUMENTI

---



# KOLIKO KRALJEVO IZDVAJA ZA KULTURU\*

Koliko su direktorska mesta kultivisana u ovoj našoj političkoj situaciji, neka pokaže i ovaj podatak: Privredna komora grada je nagradila za izuzetne uspehe u radu i novatorstvu značajnim novčanim i društvenim priznanjima 25 takvih zaslužnih radnika. »Slučajno« svih 25 su direktori!? Međutim neshvatljivo je da nijedna društveno-politička organizacija ne postavlja pitanje ko, kako i zašto? Svi »pametno« čute! Poseban kuriozitet našeg grada je njegov napor da postane kulturni centar, sa najosnovnijim elementima kulture: školama, pozorištem, bibliotekom, muzejima, kino dvoranama itd. Ali Kraljevo drži jedan neslavan rekord u tom nastojanju: od 11 opština u užoj Srbiji i AP Vojvodini Kraljevo stoji ubedljivo na zadnjem mestu. Po glavi stanovnika npr. Bor izdvaja 4.372 starih dinara, Titovo Užice 1.700, Svetozarevo 1.243, za kulturu, dotle Kraljevo izdvaja samo 800 starih dinara. Malo čudno ali vrlo nekulturan odnos prema kulturi. Otuda u Gradskoj biblioteci tek svaki treći stanovnik Kraljeva može imati jednu knjigu. Ako se ovome doda činjenica da ogromna masa ovako malih do apsurdna sredstava za kulturu ide na lične dohotke glomazne »kulturne« administracije a ne na nove investicije, izdavačku delatnost, razvoj pozorišnog i bibliotekarskog života onda je dobro što je stanje ovako.

Iznosimo još neke činjenice: Dom društvenih organizacija je izgradila komuna, i on je dat na upravljanje kolektivu. Međutim, zaklanjajući se iza svojih samoupravnih organa, kolektiv je donosio odluke koje su u interesu samo ljudi pro-

<sup>1)</sup> Prenosimo drugi deo članka koji je u listu „Oktobar“ objavljen pod naslovom „20 godina samoupravljanja“ („Oktobar“, broj 51–52, Kraljevo, jun–jul 1970).

fesionalno vezanih za rad u Domu, a ne u interesu komune u celini. Da li je ovde ispoštovan princip samoupravljanja?

Pre svega, kako protumačiti stav Saveta Doma koji je odredio previsoke kirije kulturnim institucijama čije se prostorije nalaze u Domu, ako se zna da je Dom društvenih organizacija društvena svojina, i da sve društveno-kulturne ustanove, institucije itd. polažu puno pravo na društvenu svojinu?

Dalje: odlukom organa upravljanja, direktor jednog preduzeća ima pravo da se »mercedesom« preveze do radnog mesta, i od radnog mesta do kuće, za svega 2.600 starih dinara; u istom preduzeću radnici za prevoz plaćaju punu cenu!

Još jedan primer: Pravilnik zajednice kulture, koji je usvojen od organa upravljanja (u kojem se nalaze članovi koji su neposredno zainteresovani) nije, čini se, rešio bitna pitanja o raspodeli sredstava, od čega zavisi kulturni život grada.

Po tom pravilniku, osnova za raspodelu je, izgleda, radno mesto, tj. obezbeđen lični dohodak. Znači, nagrađen je i stimulisan čak i onaj koji se sticajem okolnosti našao na rukovodećem radnom mestu u kulturnoj instituciji, iako nije pokazao određene stvaralačke rezultate. Sve to ukazuje na činjenicu da se na osnovu Pravilnika Zajednice kulture raspodela vrši ne na osnovu programa, stvaralaštva i rezultata rada.

Često se, stoga, treba upitati: kako da se opravda rad pojedinih izbornih organa, kad pojedinci drže monopol na pojedinim mestima koja su bitna za razvoj kulture u gradu, a ne poseduju određene kvalifikacije koje su prevashodno važne ako je reč o rukovodiocu određene kulturne institucije. Pogotovo ako jedan čovek »vrši« više funkcija na planu kulture, ako je jedna ličnost odgovorna za rad, za stvaralački rad kojem nije dorašla, niti je sposobna da u interesu komune obavi svoju »stvaralačku dužnost«.

Ako se, iz svega napred rečenog, sagleda poštovanje samoupravnog principa, sa *formalne* strane, onda se ne sme prigovoriti. Međutim, sa *suštinske* strane, — a ovde je reč o suštinskom, fundamentalnom samoupravljanju — postoje anomalije. Nikada se samoupravljanje ne treba posmatrati sa pozicija određene grupe ljudi, već sa pozicija društvenog interesa. Ukoliko je jedan kolektiv zainteresovan samo »za sebe«, a ne vodi računa o društvenom interesu — koji je i njegov — onda se grubo krši princip samoupravljanja.

Poznat mi je Pravilnik raspodele sredstava u Zajednici obrazovanja. Pri svom osnivanju mislilo

se da će Zajednica obrazovanja predstavljati negaciju zastarelog birokratskom, administrativnom deljenju sredstava iz centara, bez obzira na rezultate rada. Pokazalo se da one još nisu u potpunosti opravdale tu namenu. Naprotiv, i danas se dele sredstva prema svemu drugom osim ne prema radu, uspešnosti i rezultatima. Zajednica obrazovanja je unapred osudila na neuspeh svaki pokušaj vaspitno-obrazovnih ustanova da izrade Pravilnike raspodele prema radu time što je dalo principe raspodele prema godinama staža i stručnoj spremi. Pored ovoga ona je nizom klauzula predvidela do apsurdna »deficitarne« dodatke i tamo gde nema deficitarnosti kao i visoke položajne dodatke direktorima škola i funkcionerima Zajednice obrazovanja.

To su sve antisamoupravni procesi u svojoj osnovi jer ne primoravaju sve konzumente datih zajednica da stiču dohotke na osnovu rada i njegovih rezultata. Otuda je moguće da direktor škole dobije platu plus funkcionalni dodatak bez obzira kakva mu je organizacija rada u školi, kakav je uspeh đaka, kakav mu je odnos prema učenicima i nastavnicima. To će isto dobiti i nastavnik i plus deficitarni dodatak bez obzira šta i kako radio. Vrhunac ovakvog rada je zakon da funkcionalni dodatak sekretaru Zajednice obrazovanja bude 20.000 starih dinara veći od najvećeg direktorskog dodatka u školi! Onda je normalno gubljenje svake želje kod nastavnog osoblja za usavršavanjem i poboljšanjem rada. Ako već muzičar može dobiti 15.000 st. din. svakog meseca bez obzira kako radio, od predavača npr. srpskohrvatskog jezika — osnovi nauke o društvu itd. itd. onda se nužno nameće pitanje: ko, na osnovu čega i zbog čega procenjuje vrednost jednog programa i čini ovakve anomalije.

Sada kada proslavljamo 20 godina samoupravne prakse učinili bi tešku grešku ako se ne bismo naučno, analizatorski pozabavili pređenim periodom, sadašnjim trenutkom i koncipiranjem budućnosti. I naša sredina bi morala na čelu sa SK da organizuje male kongrese samoupravljača, dobro pripremljene i time dočeka opštejugoslovenski kongres samoupravljača. Isuviše je malo po bilo kakvom ključu taj slavan jubilej dočekati time što ćemo izabrati delegate za kongres. 20 godina samoupravljanja se može istinski proslaviti jedino na taj način ako svaka radna organizacija, svaki radni čovek izvrše analizu stvarnog samoupravljanja i raspodele unutar sebe a potom svi na nivou opštine. Tako će proslava postati podstrek, impuls za još veći, puniji, životniji razvoj ove jedino humane alternative modernog sveta. Svaki drugi odnos prema 20-godišnjici biće nesamoupravan, neživotvoran i lažan.

---

VIII DEO

---

# BELEŠKA

---



---

223



---

MIRO GLAVURTIĆ

---

# M. C. EŠER\*

---

Ešer je rođen 1898. godine.

Njegova umetnička hodočašća bila su uglavnom na relaciji Holandija—Italija.

U odnosu na čitavu bujicu moderne umetnosti, Ešer je nešto drugo. Pre svih drugih, on je poslušao savet da se u dinamičnom modernom životu treba pronaći jedno pusto ostrvo. Ešer je bio veliki usamljenik. Norbert Viner, genijalni kibernetičar, otac kibernetike, formulisao je, znatno kasnije tu potrebu za »ostrvom« u moru »progresivno rastuće entropije«. Tako se i desilo da je Ešer kasno »otkriven«. Družio se sa matematičarima i psiholozima, u potrazi za halucinantnim sintezama, magičnim tačkama velikih susreta (koje se kod Borhesa zovu *Alef*, kod Tejara de Šardena: *Omega*, a u Beogradu — tačka *Mediale*). Ešera su otkrili, dakle, onda kada je na dnevnom redu bila implozija, to jest jedan proces suprotan eksploziji. I *implozija* ima svoj boom. Ime Ešerovo postalo je slavno širom sveta, ali i pre svoje prve i sasvim pozne izložbe, on je imao pleme svojih obožavalaca. Ešerovaca je bilo dosta po svetu.

Na Dalijevoj slici *Lov na tunove*, izloženoj prvi put u jednom pariskom hotelu, 1967. godine, otkrih Ešerove ždralove, bele i crne, zapravo njihove senke. Senka Ešera bila je pala i na genijalnog Dalija. Ali Dalijeve »duple slike«, »paranoja — kritički metod«, a posebno hiperkubusi, kao u slici *Zurbaranova lobanja*, svedoče da Dali pripada jednoj široj i tajanstvenoj porodici kojoj pripada i Ešer. To je »izbor po srodnosti«.

Nema sumnje, Ešer će delovati i na Vazarelija, ali i na čitavu jednu generaciju koja dolazi i čiji je duh nešto drukčiji. Pojava Ešera je kao simptom jednog — zdravlja, koje se najavljuje grozničavo, jednom groznicom.

Mobiusova traka, koju je Ešer otkrio u psihologiji, već se odmotava u jednom tajnom konvejeru modernog duha, kroz tajne podrumne umet-

\* Ilustracije u ovom broju M. C. ESCHER, GRAFIEK EN TEKENINGEN, TIJL.

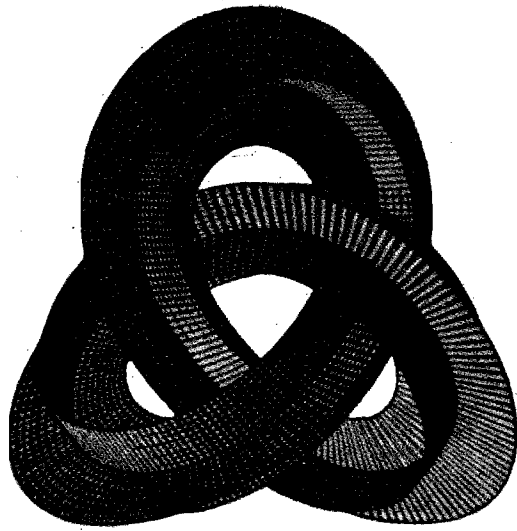
nosti. O Mobiusovoj traci Dali će učeno i zaneseno pisati u *Pari maču*. Mobiusovu traku otkriće u stepeništu u ateljeu Gistava Moroa. Dali će klečati pred tim stepeništem, tom Mobiusovom trakom *velike inverzije*.

Genijalni Ešer uzeće iz psihologije sve simbole i sve znakove *inverzije*, velikog obrta, artistsičke revolucije, koja haos preobražava u red.

Ešer je sâm veliki simbol čudesnog preokreta, koji će morati zadesiti moderno slikarstvo. Ono mora da izađe iz haosa i da ostvari novi red. Te imperativne Ešer je nacrtao i ti grafički listovi, kao projekti, već se nalaze u »imaginarnom muzeju« jednog novog duha. Duha čudesne renesanse, koja se nagoveštava. Ešer je jedna lasta toga proleća.



---



---

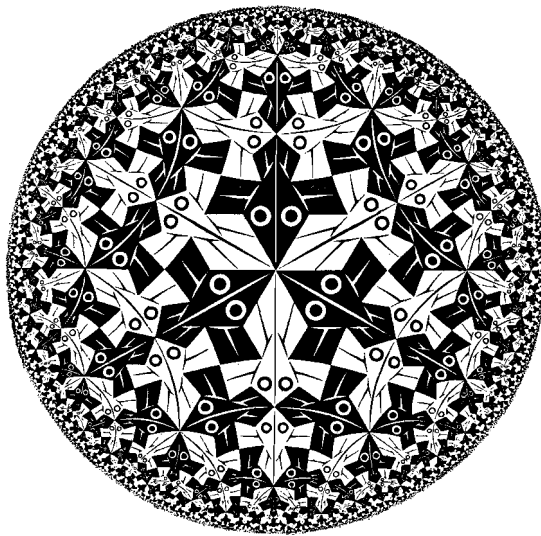
---

IX DEO

---

# SUMMARY

---



G. Zajecaranović

## HEGELS DIALEKTIK DES GEISTES

(Zusammenfassung)

In der Geistesphilosophie Hegels, die in seinem System eine viel bedeutendere Rolle spielt als die Naturphilosophie, wird die Dialektik zum ersten Mal in der Ideengeschichte als Dialektik der Geschichte erkannt und dargestellt. Hegels Dialektik ging aus seinen Gesellschaftsforschungen hervor, mit dem Ziel, die Geschichte der gesamten Wirklichkeit. Dies ermöglicht der zeigt sich die Geschichtlichkeit als ein wesentliches Merkmal der Dialektik und als Prinzip der gesamten Wirklichkeit. Dies ermöglicht der Dialektik Hegels, in grossem Masse die reale Dialektik der Menschheitsgeschichte, obwohl auf eine mystifizierende Art und Weise, als wäre die Menschheitsgeschichte in der Entwicklung des „Weltgeistes“ begründet, auszudrücken. Die historische Dialektik hat Hegel nachträglich auf das Gebiet der Natur und des „reinen Denkens“ übertragen. Bei ihm ist es aber immer die Dialektik der Idee (des Begriffs), sowohl im Bereich der Logik als auch im Bereich der Natur- (Dialektik der Naturidee) und Geistesphilosophie. Es handelt sich immer um dieselbe (absolute) Idee, sei es als „reiner“ Logos, sei es in der Form seiner äusserlichen Existenz als Natur oder des durch sein Selbstbewusstsein die Selbsterkenntnis der Idee vollziehenden Geistes. Die Idee schliesst den Geist mit ein, der Geist enthält die Idee und entwickelt sie in sich selbst aus ihrem Ansich zu ihrem Fürsich. So sei der Geist eigentlich die Grundlage, zuerst als Logos, dann als entäusserter Geist (in der Natur) und zuletzt als Zeitverlauf (in der Menschheitsgeschichte). Durch seine Bestimmung der Zeit als Wesen des Geistes, als Begriff, wurde Hegel zum Vorläufer Heideggers. Das Sein in der Zeit bedeutet die Entwicklung und Multiplikation der Möglichkeit aufgrund einer einheitlichen Durchdringung aller Zeitdimensionen. Der Mensch ist ein einzigartiges Wesen, welchem die Zukunft relevant ist, wovon seine zielgerichtete Tätigkeit zeugt. Dadurch ist der Mensch ein geschichtliches Wesen. Aber in Hegels spekulativem Idealismus, der Logik eines Systems der geschlossenen Totalität entsprechend, kann es weder eine eigentliche Entwicklung geben, denn nur das in irgendwelcher Form schon Bestehende wird verwirklicht (Präformismus der Hegelschen Konzeption), noch wird der Mensch als „humane Natur“, sondern

---

SUMMARY

---

bloss als Selbstbewusstsein und Geist begriffen; die Natur ist eine Sphäre der Entfremdung; es gibt keine eigentliche Geschichte als bewusstes und zielgerichtetes Schaffen aufgrund der Zukunftsprojektion, sondern Hegels Dialektik ist an der Vergangenheit und Gegenwart orientiert, indem sie voraussetzt, dass nur Seiendes und Gewesenes erkannt werden können, wodurch die Zukunft dem Traumbereich überlassen wird.

Hegel setzt die Existenz des Geistes voraus, ohne seine Entstehung zu erklären, obwohl der Geist für ihn etwas Entstandenes ist. Aufgrund dieser Voraussetzung verfolgt er die Entwicklung des Geistes durch alle Phasen des Subjektiven, Objektiven und Absoluten hindurch. Dieses Entwicklungsprinzip ist das Wesentliche der Geistesdialektik im Laufe der Geschichte und wird durch die Arbeit und den Kampf des Menschen mit seinem Selbst und seiner Natur verwirklicht. Indem er die Geschichte als Entwicklung des Freiheitsbewusstseins, d. h. als Selbsterzeugung des Geistes auffasst, räumt Hegel die Möglichkeit eines Geschichtsendes ein und ordnet die Freiheit als Selbstbestimmung dem Vorrangsbewusstsein des Allgemeinen und Notwendigen vor dem Besonderen und Einzelnen unter. Der Weltgeist, der eigentlich nur ein mystifizierter Ausdruck der Gesetzmäßigkeit der Weltgeschichte ist, wird also als „Herr“ Völkern und Einzelnen seinen „Dienern“ übergeordnet, denen die Rolle des Mittels zur Verwirklichung allgemeiner „Absichten“ und „Ziele“ des Weltgeistes zukommt. So ist die Hegelsche Konzeption der Geschichte mit teleologischem und eschatologischem Erbe des Aristotelismus und der Theologie beladen, als gäbe es einen im voraus vorgeschriebenen Sinn und einen äusseren Zweck der Geschichte. Daher müssen der Dialektik selbst Grenzen in der Form des „absoluten Wissens« und des vollkommenen Staates gesetzt werden.

Für Hegel bedeutet das jedoch nicht das Aufhören jeder Bewegung, es bedeutet nicht, dass einzelne überholten Momente ihre Bedeutung und Existenz oder die Möglichkeit weiterer Wandlung völlig einbüßen. Es wurde Hegel oft vorgeworfen, er spräche vom Absterben der Kunst. Dieser falsche Vorwurf entspringt einem Missverstehen seiner Geistesdialektik. Was Hegel behauptet ist, dass vom Standpunkt der höchsten Entwicklung (der spekulativen Philosophie) aus die Kunst „Vergangenheit bleibe“ und „unsere höchsten Bedürfnisse“ nicht weiter befriedige, da die Zeit des Gedankens und der Reflexion sogar in der Kunst (und Re-

ligion) eingesetzt hat, wodurch die Kunst im Geist aufgehoben wurde. Hegel behauptet jedoch, dass die Kunst sich immer mehr erhöhen und vervollkommen werde. Er hat die Kunst eigentlich nicht richtig beurteilt, weil er an sie inadäquate Kriterien angewandt hatte.

Indem er ein höchstes, äusserstes Ziel der Geistes- und Geschichtsentwicklung anerkannte, vernachlässigte er zuletzt die Grundkategorien der Nichtidentität und Negativität, was ihn verhinderte, eine echt geschichtliche Dialektik zu schaffen, eine Dialektik, die die Zukunft vorwegnimmt und die weitere Entwicklung der menschlichen Welt, die Verwirklichung einer höheren Humanität ermöglicht. Deshalb war seine letzte Botschaft die Aussöhnung mit der Wirklichkeit, und das bedeutet die Kapitulation vor der bestehenden Entfremdung, deren Überwindung nicht nur gedankliche Einsicht, sondern auch reale Tat verlangt.

**Andelka Milić**  
**CHANGES IN RECREATIONAL  
ACTIVITIES WITHIN FAMILY**

The paper contains findings of a research of recreational activities within family as well as of the changes arising in this respect. The general conclusion, drawn on the basis of the findings obtained in the study, points out that among the families having different social status there are no essential differences regarding the use of leisure time. This is particularly evident in relation to the content of recreational activities — some, minor differences were manifested only in the frequency of their exercise. The prevailing part of families is still very close to the traditional way of using leisure time, which is reflected primarily as exercise of uncommercialized forms of entertainment, as irregular exercise of and the existence of inequality between husband and wife in the exercise of this activity. Owing to this general situation, in this field of family activities no significant change in the role of particular family members could be established. In the main, however, there is a discordance between the real behaviour of the subjects and their attitudes and values. This discordance is most strongly expressed with employed women, they being characterized by the most traditional responses and most progressive attitudes. The conclusion following from these findings states that the transformation of the family activities studies is very slight, particularly if compared with

other activities within family. They represent a field of family and social life on which the impact of modernization and urbanization is rather weakly reflected.

**France Zupan**  
**MASS CULTURE — THE**  
**STRIP CARTOON**

The strip cartoon has its origin towards the end of the 19th century in the U.S.A., while its characteristic features have their origin in mediaeval miniatures, frescoes, graphic papers, Anglo-Saxon political and satirical caricatures. The strip cartoon represents in every respect an integral part of the mass culture of the 20-eth century. The strip cartoon is characterized by the following features: emphatic outlines, simplifications, large surfaces of unvaried tone, bi-dimensionality, and above all, by action. The study is a detailed account of what characterizes the strip cartoon, and of the relations between the text and the drawings. The history of the strip cartoon in the U.S.A. and in Europe and an analysis of Slovene and Yugoslav strip cartoons.



---

# CONTENTS

---

## Themes

Gligorije Zaječaranović <i>Hegel's Dialectic of the Spirit</i> — — — — —	8
France Zupan <i>Mass Culture — the Strip Cartoon</i> — — — — —	23
Bogdan Tirnanić <i>The lost "Innocence" of the Word</i> — — — — —	57

## Arguments

Pierre Bourdieu <i>Champ intellectuel et projet créateur</i> — — — — —	74
--	----

## Opinions

Prvoslav Plavšić <i>Radio is not what is said but what is heard</i> — — — — —	110
Gilbert Cohen-Seat <i>The Presence of Cinema Audiences</i> — — — — —	128

## Investigations

Andjelka Milić <i>Changes in Recreational Activities within Family</i> — — — — —	138
--	-----

## Reviews

Velimir Filipović <i>Psychoanalysis and Society</i> — — — — —	160
Mirko Djordjević <i>Catena Mundi as Theme</i>	165
Desimir Pajević <i>Juraj Bober: Machine, Man, Society</i> — — — — —	172
Dragomir Zupanc <i>Vladimir Petrić: The Development of Film Genres</i> — — — — —	178
Simon Simonović <i>"We" by Evgeniy Zamiatyn</i> — — — — —	180

## Information

Mirko Djordjević <i>The Book in Exile</i> — —	186
Belgian <i>Discussions on the Regionalization of Culture</i> — — — — —	193
Vladislava Pajević <i>Jewelry with the Serbs</i>	210
Miloš Nemanjić <i>In Memoriam: Pierre Francastel</i> — — — — —	213

## Documents

Dragoljub Živković <i>How much the town Kraljevo Invests in Culture</i> — — — — —	220
---	-----

## Notes

Miro Glavurčić <i>M. C. Escher</i> — — —	224
Summary — — — — —	228

# Kultura

---

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU  
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

---

## IZ SADRŽAJA

---

---

France Zupan

---

MASOVNA KULTURA — STRIP

---

---

Andelka Milić

---

PROMENE U REKREATIVNIM  
AKTIVNOSTIMA U PORODICI

---

---

Pjer Burdije

---

INTELEKTUALNO POLJE  
I STVARALAČKA ZAMISAO

---

---

10

'70

---